

第2版

任达敏 / 著

流行音乐与 爵士乐和声学

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

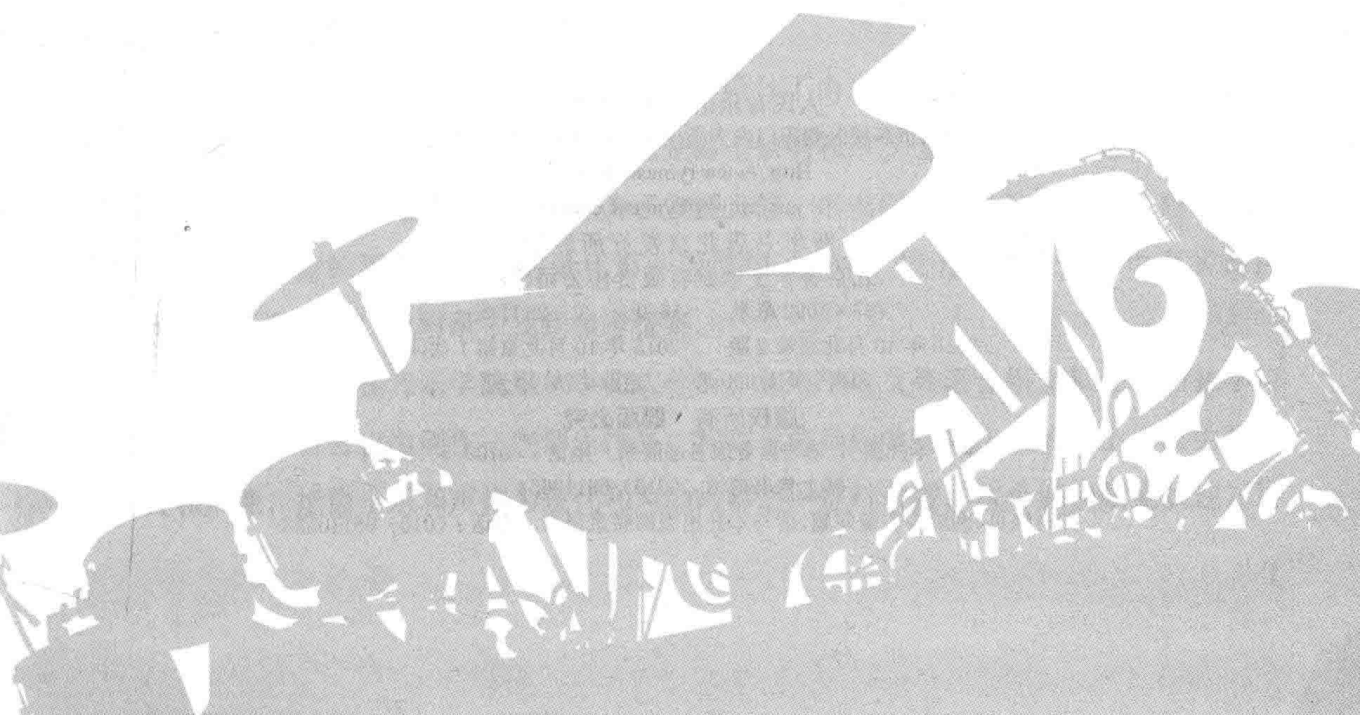


第2版

任达敏 / 著

流行音乐与 爵士乐和声学

● 人民音乐出版社 · 北京



LIUXING YINYUE YU JUESHIYUE HESHENGXUE

图书在版编目(CIP)数据

流行音乐与爵士乐和声学 / 任达敏. — 2版. — 北京 :
人民音乐出版社, 2015. 10
ISBN 978-7-103-04767-5

I. ①流… II. ①任… III. ①通俗音乐—和声技法
②爵士乐—和声技法 IV. ①J614.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第214109号

责任编辑: 邹璐

责任校对: 袁蓓

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京金吉士印刷有限责任公司印刷

787×1092毫米 16开 27.25印张

2015年10月北京第2版 2015年10月北京第1次印刷

印数: 1-2,000册 定价: 76.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与本社出版部联系调换。电话: (010) 58110533

第2版序言

《流行音乐与爵士乐和声学》第2版和第1版相比，新增加了九章内容，原有章节的内容也充实很多。所增加的内容主要涉及了流行音乐的转调手法、流行音乐和爵士乐的键盘和声、音乐作品的整体和声布局、为旋律编配爵士化和声的技法和爵士乐即兴演奏的旋律构成模式等。本书选择的谱例大都引自世界名曲，只有少量的谱例由我亲手创编，所有谱例的多声部和声伴奏均出自我手。总之，第2版在和声的实践应用方面增加了巨大的篇幅。

本书第1版出版后，得到了广大读者的肯定和赞扬，国内许多音乐院校都把这部著作作为本科及研究生现代和声理论教学的指定教科书。正是因为广大读者的认可，我才萌发了写作第2版的念头。

回想起当年写作该书第1版的情形，算得上历尽艰辛。因为在上个世纪90年代，我国对通俗音乐的研究还处于刚刚起步阶段，有关流行音乐和爵士乐的中文资料十分匮乏，国内没有多少人关注这两个领域。我从天津音乐学院和中央音乐学院图书馆只找到了两三本英文版的爵士乐理论著作（爵士乐和声是其中的内容之一），还有两本日本专家带来的电子管风琴爵士乐曲集，这些是我仅有的参考资料。当时没有电脑可用，一切都靠手写。以手头这些不成体系的资料为基础，我把传统和声、流行音乐和声及爵士乐和声从理论上进行了系统性梳理。

该书第1版在内容上分为三篇，我为学习者设计了由浅入深的三个台阶：第一篇是基础理论；第二篇是流行音乐的和声；第三篇是爵士乐的和声。这三篇内容既是不同知识范畴的划分，又是密不可分的有机整体。为了方便自修，书末附有习题选答。第2版在内容上仍然保留了三篇的框架，习题的量比第一版增加了许多，既有分析性的，也有实操性的，大部分习题均可以在附录中找到参考答案。

多年来，我一直在音乐学院里从事曲式分析、和声学以及英语音乐文献翻译的教学与研究工作，有时也会应邀创作一些器乐作品。我在星海音乐学院为在读的硕士研究生开设了现代和声课，把爵士乐和声作为现代和声的内容之一进行讲授，这个课程颇受欢迎。可

以说，我一直在关注着爵士乐和声领域的理论发展。最近几年里，国外爵士乐研究成果大量问世，国内出版社也纷纷引进并且翻译出版，我参与了几部很有分量的著作的翻译工作。例如，2009 年花城出版社出版了我翻译的举世闻名的工具书《新格罗夫爵士乐词典》（〔英〕巴里·克恩费尔德编）。2010 年人民音乐出版社出版了我翻译的《爵士乐》（〔美〕保罗·O.W.坦纳、戴维·W.梅吉尔和莫里斯·杰罗著），我的另一部译著《爵士钢琴独奏教程》（〔美〕尼尔·奥姆斯特德著）也在 2014 年 8 月出版了。我建议学习者一定要读一读这三部译著，我可以断言，读过都会获益匪浅。翻译这些著作的过程，也是我学习和提高的过程。此外，互联网也为我们打开了国际视野，信息和资料的获得方式如此便利，20 世纪 90 年代和今天完全不可同日而语。

经过了十多年的和声教学以及对国外最新资料（参见书后的参考书目）的阅读和学习，我对流行音乐及爵士乐和声的认识有了很大的提高。此外，对爵士乐的研究也意外地促进了我对严肃音乐认识的提高。我有一个亲身体会可以和大家分享：早在我对爵士乐进行系统研究之前，我就特别喜欢法国印象派作曲家德彪西和拉威尔以及俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫等人的和声语言。坦诚地讲，时至今日，他们的和声技法在音乐学院的教学仍属空白。虽然国内外有很多人都在研究他们的和声，但能够看透本质而做出透彻论述的不多，更谈不上其理论能够指导实际应用。我年轻时研究过他们的和声语言，但也是似懂非懂，看不透本质。但是，当我对爵士乐和声理论体系有了完整的认识以及对爵士乐键盘和声的具体技术有了深入了解之后，再回头看这些作曲家的和声技法，一切变得一目了然，我从这些作曲大师的作品中找到了被隐蔽起来的和声模式或逻辑，看到了一条他们的和声与爵士乐和声相通的“密径”。如果读者把本书的内容全部透彻地领会，你自然就会看到这个密径。

严肃音乐和爵士乐的关系是怎样的呢？我的看法是：严肃音乐是艺术音乐，讲究技术，精雕细刻，有模式但不露痕迹。爵士乐是以即兴演奏为主，爵士音乐家要达到熟练地即兴演奏的水准，必须以模式化的方式训练其快速反应的能力。历代爵士乐编曲家和演奏家以其超人的智慧将严肃音乐中最精华的和声技法加以提炼和升华，打造出爵士化的和声语言，并且把它们模式化。只要熟练掌握这些模式并且能够灵活应用，你就可以变成出色的演奏家或编曲家。

还有一个学术动向希望引起大家注意，虽然现在西方的和声学教科书没有把爵士乐和声的内容纳入，但是已经开始运用爵士乐和弦标记来分析 20 世纪以来的严肃音乐。例如，人民音乐出版社 2010 年出版的《调性和声及 20 世纪音乐概述》（〔美〕斯蒂凡·库斯特

卡·多萝茜·佩恩著，杜晓十译）第 492 页的例 28 - 25 是对德彪西的《夜曲》之“云”的三小节片断的分析。这个谱例没有给出罗马数字功能标记，只在谱例上方给出了流行音乐和爵士乐使用的和弦音名字母标记（ $G^{\#}7 - G^{\#}7 - F^{\#}7 - E^{\flat}7 - C7 - B^{\flat}7 - D^{+} - E^{+}$ ）。在不看谱例和忽略主旋律的情况下，你能够正确地在钢琴上把这一串和弦标记转换成具体的和弦音响吗？我告诉你，爵士钢琴演奏家和理论家可以轻而易举地做到。为何该谱例没有用罗马数字来标记和弦？我认为，这个片断的和声进行调性不明确，也没有明确的功能倾向，即使用罗马数字标记出来也不能说明什么问题。但是，看到这些和弦音名字母标记，我们就知道是哪些和弦音响在进行横向连接（这里使用的是平行和声手法）。

无论是在广州星海音乐学院给研究生讲课，还是在中国音乐学院、上海音乐学院、武汉音乐学院或天津音乐学院讲学，我不止一次说过一句话，即“爵士乐和声是调性和声的最高境界，而且这个境界是超越风格的，因为爵士乐和声的复杂度可以覆盖所有的调性或调式音乐”。然而，就我的了解而言，国内大多数音乐院校的传统和声学教师都对爵士乐及爵士乐和声非常陌生，甚至错误地认为传统和声与爵士乐和声之间没有多少联系。我一直在从事文献翻译工作，因而与国际音乐人士的接触比较频繁，能从外国文献中较早地了解国际上最新的理论发展动态。我看到的景象是：无论是在欧洲还是在美国，在那些一流教师的知识结构中，传统和声与爵士乐和声是打通的，根本不存在隔阂。

任达敏

2012 年秋于广州

第1版序言

本书是一本专门研究流行音乐和爵士乐的和声技法及规律的专著，目的是为有关的创作者、演奏者、演唱者以及广大爱好者提供一个系统性的有关和声理论的指导。

本书共分三个部分。第一篇——基础理论，主要涉及必要的预备知识，如音程、和弦、和弦标记及声部进行等。第二篇——流行音乐的和声，主要涉及功能和声的理论，流行音乐的和声规律、和声模式以及曲式等内容。第三篇——爵士乐的和声，主要涉及爵士乐高度复杂和弦的构成理论、和弦替代理论、和声模式以及旋律即兴方式等内容。为了方便自学者，本书在大多数的章节后面留有练习题，并在书后附有参考答案。

本书的三个部分在内容上相互关联，是同一理论体系的三个阶段。如果是初学者，应该从头学起，只有掌握了第一篇所涉及的预备知识之后，才可能理解第二篇然后是第三篇的内容。对于有一定的和声基础，特别是对流行音乐和爵士乐有一定的了解和实践的读者，可根据需要，直接进入第二篇或第三篇内容的学习。

最后，我要特别感谢在本书写作过程中曾经给予我很多帮助的外国专家：

美国田纳西科技大学音乐系教授霍华德·布拉姆斯太德（Howard Brahmstedt）博士，他受命于佛尔布莱特计划（Fulbright Program），作为音乐使者，曾在我国的几所音乐院校开设了介绍美国音乐（包括爵士乐）的课程。在这期间，他给过我很多帮助和许多有价值的资料。

美国的杰米·埃伯索尔德（Jamey Aebersold）先生，他不仅是当今世界杰出的爵士钢琴演奏家和作曲家，而且还是世界上最大的爵士乐出版商。他向我赠送了许多由他编辑出版的珍贵的乐谱和音响资料。

还要感谢日本著名的电子琴演奏家斋藤英美和佐藤明雄两位先生，他们也给过我很多帮助。

任达敏

1995年冬于天津音乐学院

目 录

上篇 基础理论

绪 论	(3)
第一章 音 程	(4)
一、音 程	(4)
二、音程的性质	(4)
三、基本音程的识别方法	(6)
四、音程性质的变换规律与计算方法	(8)
五、单音程和复音程	(10)
六、音程的转位	(11)
七、音程的协和度	(14)
练习一	(15)
第二章 和弦及和弦标记	(17)
一、和弦的构成	(17)
二、三和弦的种类	(17)
三、七和弦的种类	(19)
四、附加音和弦	(21)
五、和弦的原位与转位	(22)
六、和弦的协和度	(22)
七、和弦的音名字母标记	(24)

八、转位和弦或指定低音的字母标记	(26)
九、和弦音的排列	(26)
练习二	(27)
第三章 大小调的音阶及和弦	(29)
一、最常用的两类调式音阶	(29)
二、音级名称	(31)
三、和弦的功能标记	(32)
四、大小调中的和弦	(32)
练习三	(36)
第四章 四部和声	(38)
一、声部排列法	(39)
二、三和弦的重复音	(40)
三、七和弦的省略音	(43)
练习四	(45)
第五章 声部进行	(47)
一、声部进行的关系	(47)
二、声部进行的原则	(48)
三、根音关系	(51)
四、和弦连接的原则	(51)
练习五	(53)
第六章 属功能和弦的应用	(55)
一、属七和弦的解决	(55)
二、属九、属十一和属十三和弦的解决	(57)
三、导七和弦的解决	(60)
四、II-V和声进行	(61)
练习六	(63)

第七章 和弦外音	(65)
一、和弦外音的概念	(65)
二、助 音	(66)
三、延留音	(67)
四、先现音	(69)
五、经过音	(70)
六、倚 音	(71)
七、后倚音	(72)
八、持续音	(73)
练习七	(75)
第八章 键盘乐器的和声织体	(78)
一、伴奏织体的音区	(78)
二、钢琴织体的三大类型	(80)
练习八	(91)

中篇 流行音乐的和声

绪 论	(97)
第一章 功能和声的理论	(98)
一、T、D、S 功能的划分	(98)
二、功能和声的进行规律	(100)
三、和弦的本体功能和交替功能	(102)
练习一	(106)
第二章 和声的节奏与力度	(109)
一、和声的节奏	(109)

二、和声进行的力度·····	(114)
三、和声节奏的力度·····	(114)
练习二·····	(115)
第三章 大调正、副和弦的进行方向 ·····	(117)
一、正和弦的进行方向·····	(117)
二、副和弦的进行方向 ·····	(119)
练习三·····	(124)
第四章 终止进行 ·····	(126)
一、正格终止·····	(126)
二、变格终止·····	(128)
三、完满终止和不完满终止·····	(131)
四、阻碍终止·····	(133)
五、大调终止进行中的下属变和弦·····	(136)
六、开放终止·····	(139)
练习四·····	(140)
第五章 大调的离调进行 ·····	(142)
一、副属和弦·····	(142)
二、副属和弦的引入·····	(143)
三、离调中的旋律转接点·····	(147)
四、连续属七和弦·····	(148)
五、副下属和弦及Ⅱ-V-I进行·····	(150)
练习五·····	(153)
第六章 小调的和声及其离调进行 ·····	(156)
一、小调的音阶与和弦材料·····	(156)
二、小调和弦进行的方向·····	(159)
三、离调进行·····	(160)

四、小调的“五度循环链”离调模式	(164)
练习六	(168)
第七章 常见的和声模式	(171)
一、五度进行与模式	(171)
二、三度进行与模式	(177)
三、二度进行与模式	(180)
四、三全音进行	(184)
五、和声模进	(184)
练习七	(186)
第八章 转位低音与交替低音	(190)
一、使用转位和弦的常见模式	(191)
二、交替低音	(192)
练习八	(197)
第九章 调关系：转调和离调	(201)
一、调关系	(201)
二、离调与转调	(202)
三、转调方式	(205)
四、转调的应用	(212)
练习九	(213)
第十章 流行音乐的曲式	(217)
一、一部曲式	(217)
二、二部曲式	(222)
三、再现三部曲式	(225)
练习十	(226)
第十一章 音乐作品的整体和声布局	(230)
一、分析与思考	(230)

二、大调作品的例子·····	(233)
三、小调作品的例子·····	(238)
四、特殊体裁的和声布局·····	(240)
练习十一·····	(242)

下篇 爵士乐的和声

绪 论·····	(247)
----------	-------

一、爵士乐的节奏特色·····	(248)
二、爵士乐的和声特色·····	(249)

第一章 和弦延伸音·····	(251)
----------------	-------

一、延伸音的构成·····	(251)
二、属七和弦的延伸音·····	(252)
三、其他和弦的延伸音及其简化形式·····	(255)
四、延伸音的运动方式·····	(257)
练习一·····	(260)

第二章 替代和弦·····	(264)
---------------	-------

一、主和弦的替代·····	(264)
二、下属和弦的替代·····	(268)
三、属和弦的替代·····	(270)
四、共同音减七和弦替代·····	(275)
五、变体和弦替代·····	(276)
练习二·····	(278)

第三章 装饰和弦·····	(281)
---------------	-------

一、倚音和弦·····	(281)
二、经过和弦·····	(284)

练习三·····	(286)
第四章 五度循环和声 ·····	(288)
一、自然音和弦的五度进行·····	(288)
二、包含离调的五度进行·····	(290)
三、Ⅱ-V-(Ⅰ) 离调模进模式 ·····	(291)
四、其他类型的五度循环进行·····	(293)
练习四·····	(294)
第五章 爵士音阶与旋律 ·····	(297)
一、大音阶与七种教会调式·····	(297)
二、爵士小音阶及其七种调式·····	(299)
三、和声大音阶及其七种调式·····	(300)
四、其他调式音阶·····	(302)
五、和弦与音阶·····	(303)
六、和弦外音与延伸音·····	(306)
七、用和弦音阶构成旋律·····	(307)
八、用和弦外音装饰和弦音·····	(309)
练习五·····	(310)
第六章 前奏、转折句与结束句的和声 ·····	(315)
一、前奏的和声·····	(315)
二、转折句的和声·····	(320)
三、结束句的和声·····	(323)
练习六·····	(328)
第七章 和声应用 ·····	(329)
一、和弦的选择范围·····	(329)
二、和弦续进的选择·····	(332)
三、和声的再编配·····	(337)

练习七	(340)
第八章 爵士键盘和声	(343)
一、向导音与三声部和声	(343)
二、给三声部和声增加声部	(345)
三、无根音四声部和声模式	(348)
练习八	(354)
第九章 编曲和即兴演奏	(358)
一、变奏段与整体曲式	(358)
二、爵士乐的主题	(359)
三、旋律变奏	(360)
四、和声变奏 (solo)	(362)
五、爵士乐曲的整体结构	(367)
练习九	(372)
第十章 节奏组	(377)
一、钢琴的作用	(377)
二、低音提琴的作用	(380)
三、爵士鼓的作用	(383)
附录1 上篇练习题部分答案	(385)
附录2 中篇练习题部分答案	(391)
附录3 下篇练习题部分答案	(403)
参考书目	(419)

上篇 基础理论

绪 论

本篇共有八章内容，前七章主要论述了与和声学有关的基本概念和知识。虽然这些概念和知识中的大部分源自传统和声学，但它们也是流行音乐与爵士乐和声的基础。此外，本篇也提供了传统和声学的范畴以外的知识，例如第二章论述了和弦的音名字母标记。

学习者只有熟练掌握本篇所述内容，才有可能轻松学习中篇和下篇的内容。第八章论述的“键盘乐器的和声织体”，可以为学习者在键盘乐器上应用传统和声与流行音乐的和声提供指导。对于学过传统和声学的学习者而言，本篇的内容也能够帮助你对已经学习过的知识进行梳理和温习。

第一章 音 程

一、音 程

音程是指两个音之间的距离。音程分为两种：两个音同时发出，叫作和声音程；两个音先后发出，叫作旋律音程。音程中较高的音叫作冠音，较低的音叫作根音。

例 1-1



音程的距离以“度”来计量，度就是音程包含的音级数量。度的计算方法有两种：一是看两音之间所含的基本音名或唱名有多少；二是在五线谱上看两音之间包含了多少线和间。例如， $c^1 - c^1$ 的音名相同，为一度音程。 $c^1 - d^1$ 包含两个音名，叫作二度音程。 $c^1 - f^1$ 之间包含的音名有四个： $c^1 d^1 e^1 f^1$ （唱名是“do re mi fa”）， $c^1 - f^1$ 就叫作四度音程。在五线谱上， $c^1 - f^1$ 之间共包含了两条线和两个间，线间相加等于4，也就是四度。

例 1-2



二、音程的性质

每一种音程都有两个名称：一个是音级数量名称（即度）；另一个是性质名称（即大、小、增、减、纯）。音程的性质由两音之间所包含的半音数量所决定。音程中所包含的半音数量叫音程含量。以C大调为例，主音（do）与其上方其他音级的关系有两种：一种是纯音程，包括纯一度、纯四度、纯五度和纯八度；另一种是大音程，包括大二度、大三度、大六度和大七度。下例谱表上方的阿拉伯数字代表音程中所含的半音数量。

例 1-3



1. 自然音程

在自然大调（或自然小调）里，任意两个音级构成的音程都属于自然音程。将所有的自然音程按度和性质的差别划分，共分为以下十四种：纯一度、大二度、小二度、大三度、小三度、纯四度、增四度、减五度、纯五度、大六度、小六度、大七度、小七度、纯八度。上述十四种自然音程可以划分为如下四大类：

- (1) 纯音程：纯一度、纯四度、纯五度、纯八度
- (2) 大音程：大二度、大三度、大六度、大七度
- (3) 小音程：小二度、小三度、小六度、小七度
- (4) 三全音：增四度、减五度

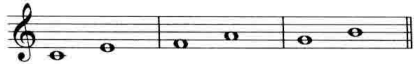
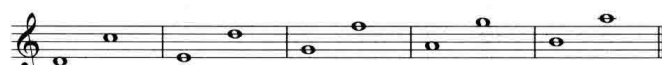
2. 自然音程的音程含量

图表 1-1 包含了所有的自然音程。在音程含量这一栏，整数代表全音，分数代表半音。例如，“3”代表三个全音（即六个半音），“ $2\frac{1}{2}$ ”代表两个全音和一个半音（即五个半音）。

图表 1-1 自然音程含量表

音程名称	音程含量	自然音程
纯一度	0	
小二度	$\frac{1}{2}$	
大二度	1	
小三度	$1\frac{1}{2}$	

续表

音程名称	音程含量	自然音程
大三度	2	
纯四度	$2\frac{1}{2}$	
增四度 (减五度)	3	
纯五度	$3\frac{1}{2}$	
小六度	4	
大六度	$4\frac{1}{2}$	
小七度	5	
大七度	$5\frac{1}{2}$	
纯八度	6	

注意图表1-1中“音程含量”这一栏的数字变化：任何相邻的两种音程（比如小二度和大二度、大三度和纯四度等）的含量都是相差半音。自然音程中最小的音程是纯一度，含量为0；最大的音程是纯八度，含量为6（十二个半音）。

三、基本音程的识别方法

由任意两个基本音（即C大调内无升、降的音）构成的音程叫作基本音程。基本音程都是自然音程。虽然前面列出的音程含量表是各种自然音程的量化数据，但在实践中对具体音程的识别不是靠背熟含量表，而是采用以下的方式。

1. 二度的识别

二度基本音程有两种，包括大二度和小二度。学习二度音程，要注意视觉和听觉的差别。下面的音列是按二度关系排列的，音与音之间的距离在视觉上是均等的。

例 1-4



实际上,上述音列中音程关系并不是均等的,而是有大有小。认识二度音程,只需记住 E-F 和 B-C 为半音关系,属于自然半音(小二度),其余的二度都是全音关系。

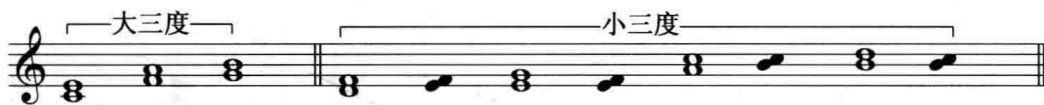
例 1-5



2. 三度的识别

三度基本音程分为大三度和小三度。含有两个全音的三度为大三度,含有一个全音和一个半音的三度为小三度。

例 1-6



三度的识别方法:凡是含有一个自然半音(B-C 或 E-F)的三度都是小三度,否则就是大三度。

3. 四度的识别

四度基本音程有两种:一种是纯四度;另一种是增四度。纯四度是由两个全音加一个半音构成。增四度只有一个,即 F-B,其余的四度均为纯四度。增四度是由三个全音构成,因此通常叫作三全音。

例 1-7

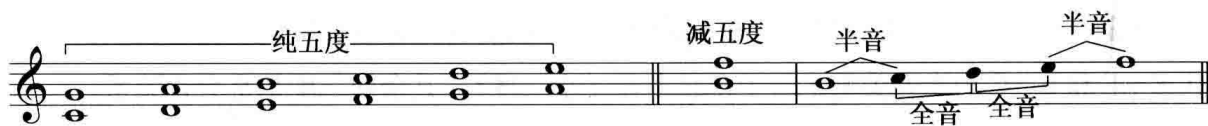


4. 五度的识别

五度基本音程分为纯五度和减五度。纯五度由三个全音和一个半音构成。基本音程中

只有一个减五度，即 B-F，其他的五度均为纯五度。B-F 包含了两个半音和两个全音，也可以称为三全音，因为它比纯五度少一个半音，所以叫作减五度。

例 1-8



5. 六度和七度的识别

六度和七度有大小之分。凡是含有一个自然半音的六度和七度都是大六度和大七度，凡是包含有两个自然半音的六度和七度都是小六度和小七度。见下面的示例：

例 1-9



四、音程性质的变换规律与计算方法

一个音程不改变度数，只改变音程含量，会在五种或六种不同的音程性质范围内转换。具体地讲，二度、三度、六度、七度都可以分为大音程、小音程、增音程、减音程、倍增音程和倍减音程等六种音程。五度、四度、八度都可以分为纯音程、增音程、减音程、倍增音程和倍减音程等五种音程。

这两种转换范围分别构成了两个性质不同的转换链条，每个相邻的环节之间相差半音。需要再次强调的是，在音程的度数保持不变的情况下，引起性质转换变化的是音程含量。下面的图式说明了音程变化的两个链条，一个是以小音程和大音程为核心，另一个是以纯音程为核心。两个链条从左到右为音程由窄到宽的关系。

图表 1-2 两个音程转换链条

a. 与二度、三度、六度、七度音程有关的链条					
1	2	3	4	5	6
倍增音程	减音程	小音程	大音程	增音程	倍增音程
b. 与四度、五度、八度有关的链条					
1	2	3	4	5	
倍增音程	减音程	纯音程	增音程	倍增音程	

图表 1-2 说明, 以大、小音程为核心的音程转换链条分为六级, 每一级相差半音; 以纯音程为核心的链条分为五级, 每一级也相差半音。级数越大, 音程含量就越高; 级数越小, 音程含量就越低。对于初学者, 这里推荐的变化音程的计算方法是: 从基本音 (即没有升号或降号) 开始计算, 然后逐一加上升号或降号再进行计算。例如, 遇见 $\flat d^1 - \sharp f^1$ 这个音程, 先计算 $d^1 - f^1$ 的性质。我们知道这个音程是小三度 (第一种链条中第三级音程), 然后加入临时记号再进行计算, $\flat d^1 - \sharp f^1$ 是将小三度扩展了两个半音, 转变成链条中的第五级音程, 最终结果应该是增三度。

例 1-10



再以 $\flat a^1 - \sharp e^2$ 为例, 我们知道, 去掉升降号之后, $a^1 - e^2$ 的音程关系是纯五度, 是第二种音程链条中的第三级音程, $\flat a^1 - \sharp e^2$ 是在纯五度的基础上扩展了两个半音, 转变成链条中的第五级音程, 最后的答案是倍增五度。

例 1-11



掌握了上述的音程计算方法后, 任何复杂的音程均能识别。但是, 既然是学习音乐, 就不能忽略用耳朵识别各种音程及和弦的能力的自我培养, 初学者应该借助于乐器 (如键盘乐器) 来熟悉各种音程的音响, 仅仅学会计算, 只能对音乐才能的发展提供有限的帮助。

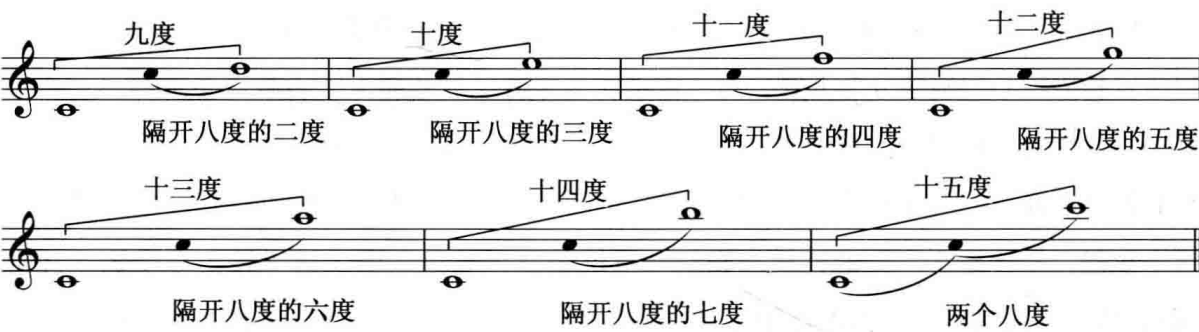
五、单音程和复音程

音程距离不超过八度的音程叫作单音程，距离超过八度的音程叫作复音程。本章前述的内容都与单音程有关。

1. 复音程的计算方法

复音程从度数方面划分，有如下几种：

例 1-12



上例说明，复音程就是相隔八度的单音程，也就是说，将单音程的根音降低八度或将冠音升高八度，就会转变成复音程。反之，将复音程的根音升高八度或将冠音降低八度，就会转变成单音程。下面是单音程和复音程的度数转换表：

图表 1-3

单音程	↔	复音程
二度		九度
三度		十度
四度		十一度
五度		十二度
六度		十三度
七度		十四度
八度		十五度

单音程变复音程可以运用下面的计算公式求得：

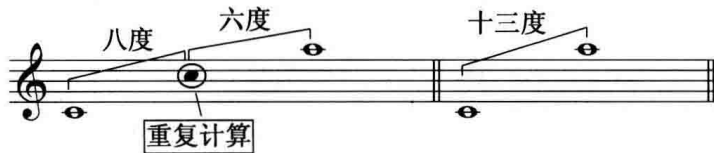
$$8 \text{ (度)} + X \text{ (单音程度数)} - 1 = \text{复音程的度数}$$

例如，六度的复音程是十三度，计算过程如下：

$$8 + 6 - 1 = 13 \text{ (度)}$$

计算公式里减 1 的原因是复音程中根音的高八度音作为中间环节被计算了两次，因此应该减去 1。

例 1-13



由复音程变成单音程的公式如下：

$$X \text{ (复音程度数)} - 7 = \text{单音程}$$

例如，十三度变成单音程，即 $13 - 7 = 6$ (度)；十度变成单音程，即 $10 - 7 = 3$ (度)。

2. 复音程的性质

复音程在性质上与其去掉八度音程后的单音程的性质相同。例如，如果一个十度音程是隔开八度的大三度，就叫作大十度；如果是隔开八度的小三度，就叫作小十度，其余类推。

例 1-14



六、音程的转位

1. 音程转位及其计算

音程的根音与冠音互相换位，叫作音程转位。原始的音程叫作原位音程，转位后的音

程叫作转位音程。转位的方式有三种：一是把冠音降低八度；二是把根音提高八度；三是把根音和冠音同时做反方向移位，这种转位的音程会变成复音程。

例 1-15

原位

a. 根音提高八度的转位

b. 冠音降低八度的转位

c. 根音和冠音同时移位的转位

音程转位的度数变化是有规律的，忽略复音程，共有八种音程，这八种音程可以分为四对，每一对之间为转位的关系，具体如下：

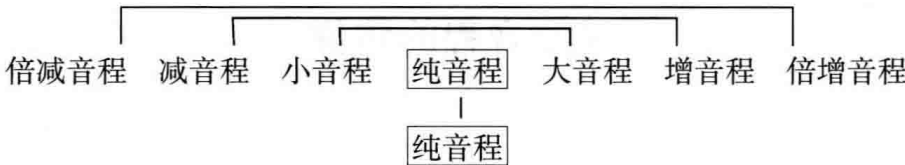
- 一度 $\longleftrightarrow$ 八度
- 二度 $\longleftrightarrow$ 七度
- 三度 $\longleftrightarrow$ 六度
- 四度 $\longleftrightarrow$ 五度

从上面的八组数字中可以发现这样一个规律，每一对转位互换音程的度数之和都是9，那么要得出转位音程的度数，只需用9减去原位音程的度数即可。例如，如果原位音程的度数是5（度），那么转位音程的度数就是 $9 - 5 = 4$ （度），7度音程转位就是 $9 - 7 = 2$ （度）。

2. 转位音程的性质

音程转位之后，除了纯音程的性质仍保持不变之外，其他各种音程都有性质的变化，而且是各自朝着相反的方向变化。下面是原位音程和转位音程的性质转变图式，纯音程是图式的核心，其他音程都朝着核心两端对称的方面转变：

图表 1-4



图表 1-4 说明的音程性质变化的规律是：

纯音程转位后仍为纯音程
 大音程转位后变为小音程
 小音程转位后变为大音程
 增音程转位后变为减音程
 减音程转位后变为增音程
 倍增音程转位后变为倍减音程
 倍减音程转位后变为倍增音程

需要再次注意的是，一度音程不完全在上述规律之中。第一，一度音程的种类只有纯一度、增一度，没有减一度；第二，增一度转位变成减八度；第三，增八度和减八度转位均为增一度。见下例：

例 1-16



实际上，上述的变化规律中还暗含着另外的规律，那就是：

自然音程转位后仍为自然音程
 变化音程转位后仍为变化音程
 协和音程转位后仍为协和音程
 不协和音程转位后仍为不协和音程

以下是转位音程的示例，所有的示例均做根音移位，每两小节为一组，一个小节是原位，另一个小节是转位：

例 1-17





七、音程的协和度

音程协和度主要体现在和声音程上。结合在一起的两个音的音响听上去协和的，叫作协和音程；音响听上去不协和的，叫作不协和音程。传统理论将音程协和度分为两大类，即协和音程与不协和音程。而协和音程又分为完全协和音程与不完全协和音程。见图表 1-5：

图表 1-5

音程协和度		音程种类
协和音程	完全协和音程	纯一度、纯四度、纯五度、纯八度
	不完全协和音程	大三度、小三度、大六度、小六度
不协和音程		大二度、小二度、大七度、小七度、增音程、减音程、倍增音程、倍减音程

现代理论家对音程协和度的认识有新的发展。例如，当代世界著名的美国作曲家和理论家文森特·佩尔西凯蒂（Vincent Persichetti）在其著作《二十世纪和声》（刘烈武译，人民音乐出版社 1989 年版）中对音程协和度的划分更加细致，分为六个级别：

开放的协和：纯五度，纯八度

中性：纯四度

柔和的协和：大、小三度，大、小六度

轻度的不协和：大二度，小七度

尖锐的不协和：小二度，大七度

性质游移、不稳定：三全音（增四度，减五度）

人耳对音程的感受是：音程越不协和，其紧张度就越高。这就是说，音响的紧张度与音程的协和度密切相关。例 1-18 说明了音程紧张度与协和度的渐进关系，该例所示的音程协和度等级划分，可以作为设计和声音响的有效依据。

例 1-18

开放的协和 中性 柔和的协和 轻度的不协和 尖锐的不协和 性质游移、不稳定

纯八 纯五 纯四 大三 小六 小三 大六 小七 大二 大七 小二 三全音

紧张度：松弛 → 紧张

练 习 一

(一) 说出下列音程的性质名称。

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16. 17. 18.

19. 20. 21. 22. 23. 24.

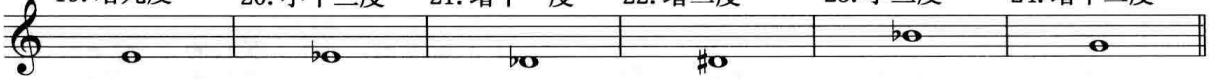
(二) 在下列各音的上方构成指定的音程。

1. 大七度 2. 小二度 3. 纯八度 4. 大三度 5. 大二度 6. 纯四度

7. 大六度 8. 纯五度 9. 减三度 10. 增五度 11. 增四度 12. 纯八度

13. 小九度 14. 大十三度 15. 大九度 16. 减七度 17. 大三度 18. 纯十二度

19. 增九度 20. 小十三度 21. 增十一度 22. 增二度 23. 小三度 24. 增十二度



（三）在下列各音的下方构成指定的音程。

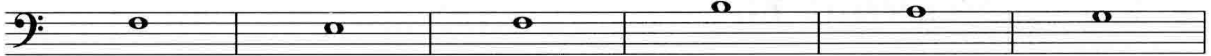
1. 大二度 2. 大六度 3. 减四度 4. 大二度 5. 增三度 6. 减七度



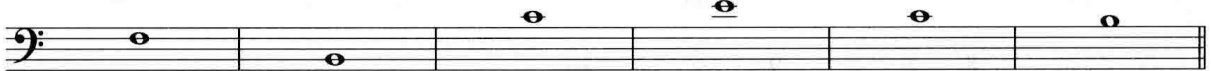
7. 大三度 8. 纯十二度 9. 小七度 10. 增六度 11. 小十度 12. 大九度



13. 小六度 14. 增五度 15. 减四度 16. 大六度 17. 纯一度 18. 增二度



19. 减五度 20. 小二度 21. 增九度 22. 增十一度 23. 增三度 24. 小十三度



（四）说出下列旋律中用“┐”“┌”记号标出的两音之间的音程。

M. 鲍威尔《伯爵》



第二章 和弦及和弦标记

一、和弦的构成

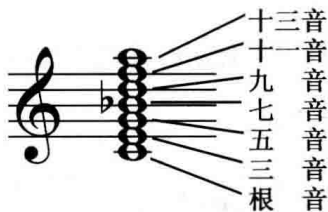
三个或三个以上的音按照一定的规律结合并同时发音，叫作和弦。和弦通常由三度叠置而成。常用的和弦有五种：三和弦，由三个音构成；七和弦，由四个音构成；九和弦，由五个音构成；十一和弦，由六个音构成；十三和弦，由七个音构成。

例 2-1



和弦的基础音叫作根音，其余的音按照它与根音的音程度数关系而得名。以十三和弦为例，各和弦音由下至上分别称为根音、三音、五音、七音、九音、十一音和十三音。

例 2-2



二、三和弦的种类

三个音按三度关系叠置而成叫三和弦。三和弦包含了三个成分：根音、三音和五音。三和弦从结构性质上分为四种。

1. 大三和弦

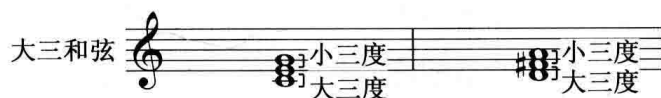
如果和弦的三音和五音与根音的关系分别为大三度和纯五度，该和弦叫作大三和弦。
“大”是指和弦的根音与三音之间为大三度。

例 2-3



也可以把大三和弦看成是在大三度上方再叠置小三度而成。

例 2-4



2. 小三和弦

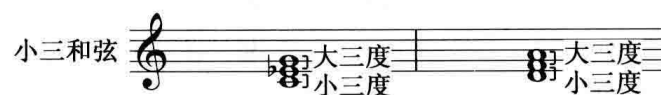
如果和弦的三音和五音与根音的关系分别为小三度和纯五度，该和弦叫作小三和弦。
“小”就是指和弦的根音与三音之间是小三度。

例 2-5



也可以把小三和弦看成是在小三度上方再叠置大三度而成。

例 2-6



3. 增三和弦

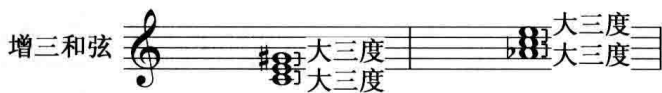
如果和弦的三音和五音与根音的关系分别为大三度和增五度，该和弦叫作增三和弦。
“增”是指根音与五度音之间为增五度。

例 2-7



也可以把增三和弦看成是由两个大三度叠置而成。

例 2-8



4. 减三和弦

如果和弦的三音和五音与根音的关系分别为小三度和减五度，该和弦叫作减三和弦。

“减”是指根音与五音之间为减五度关系。

例 2-9



也可以把减三和弦看成是由两个小三度叠置而成。

例 2-10



大三和弦与小三和弦都是协和和弦，因为这两种和弦均由协和音程构成。增三和弦与减三和弦都是不协和和弦，因为这两种和弦中分别含有不协和的增五度和减五度音程。

三、七和弦的种类

以三和弦为基础，在根音之上再叠加一个七度音，叫作七和弦。

例 2-11



我们已经知道，三和弦有四种，以每一种三和弦为基础，增加不同的七度（大七度、小七度或减七度）音后，可产生不同的七和弦，因而七和弦共有八种。

1. 以大三和弦为基础的七和弦

在大三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或大七度，叠加小七度的叫作大小七和弦

（或称为属七和弦^①），叠加大七度的叫作大七和弦。

例 2-12

Diagram illustrating the construction of major 7th and minor 7th chords from a major triad (大三和弦).

大小七和弦 (Major 7th Chord): 大三和弦 + 小七度 = 大小七和弦 (属七和弦)

大七和弦 (Major 7th Chord): 大三和弦 + 大七度 = 大七和弦

2. 以小三和弦为基础的七和弦

在小三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或大七度，叠加大七度的叫做作小大七和弦，叠加小七度的叫作小七和弦。

例 2-13

Diagram illustrating the construction of minor 7th and minor major 7th chords from a minor triad (小三和弦).

小大七和弦 (Minor Major 7th Chord): 小三和弦 + 大七度 = 小大七和弦

小七和弦 (Minor 7th Chord): 小三和弦 + 小七度 = 小七和弦

3. 以增三和弦为基础的七和弦

在增三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或一个大七度，叠加小七度的叫作大小七增五（或称为属七增五）和弦，叠加大七度的叫作大七增五和弦。

例 2-14

Diagram illustrating the construction of major 7th flat 5 and major 7th flat 5 chords from an augmented triad (增三和弦).

大小七增五和弦 (Major 7th flat 5 Chord): 增三和弦 + 小七度 = 大小七增五和弦

大七增五和弦 (Major 7th flat 5 Chord): 增三和弦 + 大七度 = 大七增五和弦

4. 以减三和弦为基础的七和弦

在减三和弦的根音之上可以叠加一个小七度或减七度（不用大七度），叠加小七度的

① 在西方的流行音乐和爵士乐的和声理论中，大小七和弦一律被称为“属七和弦”，本书亦如此。

叫作半减七和弦（或称为减小七和弦），叠加减七度的叫作减七和弦。

例 2-15

半减七和弦

减三和弦 + 小七度 = 半减七和弦

减七和弦

减三和弦 + 减七度 = 减七和弦

四、附加音和弦

我们已经知道，大三和弦与小三和弦都是协和和弦。有时为了提高它们的紧张度并获得和弦色彩的变化，人们常在这两种和弦里加入一个或两个非三度叠置的和弦外音，被用于和弦的非三度叠置音叫作附加音。常见的附加音按其和根音的音程关系看有大二度、大六度和纯四度。

例 2-16

大三和弦加二度 小三和弦加二度 大三和弦加六度 (大六和弦) 小三和弦加六度 (小六和弦)

附加四度的和弦比较特殊。应该注意的是，如果在和弦中加入四度音，和弦的三音就必须省略（而加二度或加六度的和弦不需要省略任何音）。也就是说，和弦的三度音和四度音是“互不相容”的。如果不省略三音，和弦加四度音之后的音响性质会变得含混不清。此外，大小七和弦也常使用四度附加音。以下的示例是省略三音的加四度和弦：

例 2-17

三和弦加四度 大小七和弦加四度

在风格比较传统的音乐作品中，和弦中出现的四度音主要被用作有准备或无准备的挂留音^①（因此附加的四度音又叫作“四度挂留音”^②），这个四度挂留音一般都会下行二度解决到同一和弦的三音。

① 挂留音的英文为 suspension，该术语也常被译为“延留音”。

② “四度挂留音”又简称“挂四度”。

例 2-18



在现代风格的作品特别是爵士乐的和声中，四度挂留音常常被当作一个特殊的附加音使用，它不需要级进下行解决。

五、和弦的原位与转位

在音乐作品中，根据需要，和弦既可以用原位，也可以用转位。当和弦的根音处于最低声部时，叫做原位和弦；转位和弦是指和弦的最低音不是根音，而是其他和弦音。可以使用转位的和弦主要是各种三和弦及七和弦。九和弦、十一和弦以及十三和弦一般只用原位，很少使用转位。

三和弦有三种位置，即原位、第一转位和第二转位。七和弦较三和弦多一和弦音，因而较三和弦多一种转位形式——第三转位。

例 2-19



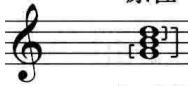
六、和弦的协和度

和音程协和度一样，不同的和弦不但在协和度方面有差别，而且其协和度与音程的协和度密切相关。按照传统理论，和弦分为两大类，即协和和弦与不协和和弦。划分的依据是看和弦内所包含的音程性质如何。不论和弦为原位还是转位，只含有协和音程（纯音程和大三、小三、大六、小六度音程）的即为协和和弦，含有不协和音程（二度、七度和增、减音程）的即为不协和和弦。

具体地讲，协和和弦只有两种，即大三和弦与小三和弦。不论是原位还是转位，这两种和弦里所包含的音程不外乎大三、小三、大六、小六度和纯四、纯五、纯八度，这些均

为协和音程。以大三和弦为例，它所包含的全部音程种类如下所示：

例 2-20

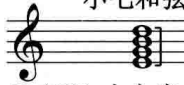
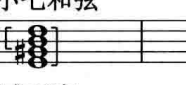
	原位	第一转位	第二转位
大三和弦			
	小三度 大三度 纯五度	小三度 纯四度 小六度	大三度 纯四度 大六度

只要和弦里含有一个不协和音程，该和弦即为不协和和弦。例如，减三和弦与增三和弦分别包含减五度和增五度这两个不协和音程，因此它们都属于不协和和弦。各种七和弦、九和弦、十一和弦与十三和弦都会含有一个或多个二度或七度音程，因此，它们均为不协和和弦。

就早期音乐而言，上述的和弦协和度划分完全可以满足音乐实践的需要。例如，自维也纳古典乐派至早期浪漫派时期的作品中，所使用的和弦材料并不算多，主要限于三和弦与七和弦，而且七和弦的种类也比较少，所以将和弦的协和度作一简单划分是切合实际的。但是，自晚期浪漫派之后，和弦材料的种类和不协和程度都大大地增加了，后来形成的流行音乐和爵士乐亦如此。因此，对于协和度的问题，需要我们用新的眼光来看待。在这里，我们仍然可以采用文森特·佩尔西凯蒂的音程协和度划分法来分析和弦。其理论的要点就是看和弦中每一个音程的协和或不协和的程度。

例如，前面已经讲过了八种七和弦的结构，虽然它们均为七和弦，但在紧张度方面是各不相同的。我们选取四种七和弦（小七、大小七、大七和大七增五和弦），根据和弦中所含不协和音程的数量及其尖锐程度，这四个和弦的不协和度排序如下所示：

例 2-21

温和		尖锐	
小七和弦	大小七和弦	大七和弦	大七增五和弦
			
包含的不协和音程：小七度	减五度 小七度	大七度	增五度 大七度

在键盘上弹奏例 2-21 所示的四个和弦并加以比较，不难得出这样一个结论，即小七和弦是最协和的，大七增五和弦是最不协和的。但是，如果我们把小七和弦与大三和弦或小三和弦放在一起比较，小七和弦当然会变成不协和的。综上所述，我们可以得到一个重要的启示，即和弦的协和与不协和是相对的，与其所处的环境有关。

七、和弦的音名字母标记

在国际上，有关现代流行音乐、爵士乐和音乐理论的出版物中，都广泛使用一种简洁的字母标记来指示和声进行。而且在近年里，这种标记也被许多传统和声学教科书采用。和弦的音名字母标记是一种综合符号，它由英文字母、阿拉伯数字和其他相关符号组成。“这种标记指明了根音，而且暗示或明示了和弦中的其他成分，但总的看，还有其他的要素（转位、音区、声部排列和节奏运动）由演奏者自行决定。……和弦标记体系并非一种标准化的记谱方式，但却具有约定俗成的意味。”^① 这种和弦符号的解读方式是：左起第一个大写字母代表和弦的根音音名，该字母右边的其余字母、符号或数字代表和弦的性质或音程关系。

1. 三和弦的字母标记

以下是各种三和弦性质标记一览表，它们均为根音音名右侧使用的记号，它们要么是阿拉伯数字，要么是英文的简写。

图表 2-1 三和弦使用的记号

和弦性质标记	英文全称	中文名称
M; maj	major triad	大三和弦
dim; o	diminished	减三和弦
m; min; mi; -	minor triad	小三和弦
aug; +	augmented triad	增三和弦
sus	suspended fourth	挂（纯）四度
2	2nd added	附加（大）二度
6	6th added	附加（大）六度

从图表 2-1 可以看出，多数和弦都有不止一种性质标记。下面是以 C 为根音的各种性质三和弦的多种标记：

^① 引自〔英〕巴里·克恩费尔德编《新格罗夫爵士乐词典》，任达敏译，花城出版社 2009 年版，第 365 页。

例 2-22

C大三和弦 C小三和弦 C减三和弦 C增三和弦 C三和弦挂四度

C₂ Cm₂ C₆ Cm₆

C大三和弦加二度 C小三和弦加二度 C大三和弦加六度 C小三和弦加六度

2. 七和弦的字母标记

七和弦的字母标记是以三和弦的标记为基础，另外加上有关的数字或简写字母。除了大小七和弦只有一种标记符号之外，其他各种七和弦均有两种或更多种标记符号。

图表 2-2 七和弦使用的标记

和弦性质标记（标记中的括号可以去掉）	英文全称	中文名称
M7; maj7; Δ7	major seventh	大七和弦
+ (Δ7); Δ7(♯5); M7(♯5)	major seventh ♯5	大七增五和弦
7	dominant seventh	属七和弦
+7; aug7; 7(♯5)	dominant seventh ♯5	属七增五和弦
7(♭5); 7-5	dominant seventh ♭5	属七减五和弦
-7; min7; mi7; m7	minor seventh	小七和弦
- (Δ7); min (Δ7); mM7; m [♯] 7	minor/major seventh	小大七和弦
° ₇ ; -7(♭5); m7-5	half-diminished seventh	半减七和弦
° ₇ ; dim7	diminished seventh	减七和弦
7sus; 7sus4	dominant seventh with suspended 4th	属七挂四和弦

以下是以 C 为根音的各种七和弦的多种标记和名称的示例：

例 2-23

C大七和弦 C大七增五和弦 C属七和弦 C属七增五和弦 C属七减五和弦

C小七和弦 C小大七和弦 C半减七和弦 C减七和弦 C属七挂四和弦

八、转位和弦或指定低音的字母标记

上述的各种音名字母和弦标记均代表原位和弦，即根音作为最低音。如果是转位和弦或指定某个和弦外音作为最低音，其标记方法是在和弦字母标记的右侧划一斜杠，在斜杠的右边写出低音的音名。也可以用“on”代替斜杠（on，英文介词，意为“在……之上”）。以 Dm_7 和弦为例，它的各种转位和以 G 为低音的标记如下所示：

例 2-24

原位 第一转位 第二转位 第三转位 以G为低音

有时，同一个和弦可以有至少两种截然不同的标记方法，上例的 Dm_7/G 就是如此，该和弦也可以标记为 G_{11} （即属十一和弦）。按照约定俗成的用法，属十一和弦要省略三音。此外，该和弦也可标记为 $G_7^{(9)}sus4$ ，和弦记号中的九音的标记“（9）”可以省略。

例 2-25

Dm_7/G
 G_{11}
 G_7sus4
 G_7sus

九、和弦音的排列

和弦音的纵向排列方式叫作声部排列法（详见第四章），主要分为密集排列和开放排列。如果两个相邻的和弦音之间的距离为二度、三度或四度，叫作密集排列；相邻的和弦音之间的距离为五度或五度以上，叫作开放排列：

例 2-26

密集 开放 密集 开放 密集 开放

练习二

建议学习者在完成下列各题后，在键盘上反复弹奏各题，目的是训练对不同和弦的色彩和性质的听辨能力。

(一) 根据下列和弦标记，在指定的音高上构成密集排列的三和弦。

1. $\flat A/\flat E$ 2. $Ddim/\flat A$ 3. $E/\sharp G$ 4. $C+/E$ 5. $\sharp Edim/B$

6. $A/\sharp C$ 7. Bm 8. Am/E 9. $\sharp D+$ 10. $\sharp A$

(二) 写出下列三和弦的字母标记。

1. $\underline{\quad C \quad}$ 2. $\underline{\flat B+/\sharp F \quad}$ 3. $\underline{\quad \quad}$ 4. $\underline{\quad \quad}$ 5. $\underline{\quad \quad}$ 6. $\underline{\quad \quad}$ 7. $\underline{\quad \quad}$ 8. $\underline{\quad \quad}$

9. $\underline{\quad \quad}$ 10. $\underline{\quad \quad}$ 11. $\underline{\quad \quad}$ 12. $\underline{\quad \quad}$ 13. $\underline{\quad \quad}$ 14. $\underline{\quad \quad}$ 15. $\underline{\quad \quad}$ 16. $\underline{\quad \quad}$

(三) 以下列各音为根音，构成指定性质的七和弦。

1. 大七和弦

2. 小七和弦

3. 属七和弦

4. 半减七和弦

5. 减七和弦

(四) 按照示例, 写出下列各七和弦的字母标记。

1. $Gm7/bB$ 2. _____ 3. _____ 4. _____ 5. _____ 6. _____

7. _____ 8. _____ 9. _____ 10. _____ 11. _____ 12. _____

13. _____ 14. _____ 15. _____ 16. _____ 17. _____ 18. _____

19. _____ 20. _____ 21. _____ 22. _____ 23. _____ 24. _____

(五) 写出下列和弦的音名字母标记, 并且按其协和度由低到高的顺序将每一组和弦重新排序。

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

第三章 大小调的音阶及和弦

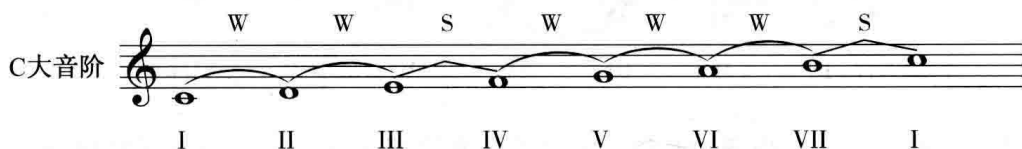
一、最常用的两类调式音阶

音阶是有组织的音高序列。换句话说，音阶是按一定的顺序排列的一串音。人们最为熟悉并且在音乐中广泛使用的音阶有两类，即大音阶和小音阶。

1. 两种常用的大音阶

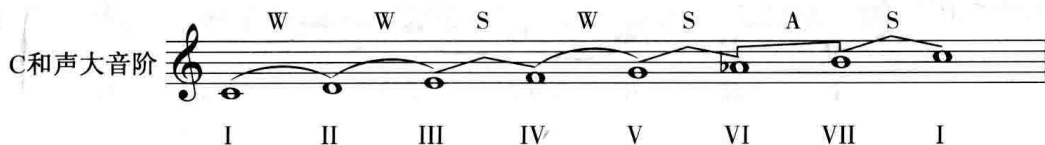
自然大音阶 包含了五个全音关系和两个半音关系，按照“全音、全音、半音、全音、全音、全音、半音”关系顺序上行排列的音阶叫作**自然大音阶**，也叫**自然大调**。在键盘乐器上，由某一C到高八度C的一串“白键音”是最直观的自然C大音阶。在自然大音阶里，半音关系出现在Ⅲ-Ⅳ和Ⅶ-I之间（在以下所有的例子中，“w”代表全音，“s”代表半音）。

例 3-1



和声大音阶 包含了三个全音关系、三个半音关系和一个增二度关系，按照“全音、全音、半音、全音、半音、增二度、半音”关系顺序上行排列的音阶叫作**和声大音阶**，也叫**和声大调**。也可以说，和声大音阶是把自然大音阶的第Ⅵ级音降半音而构成（下例中的“A”代表“增二度”）。

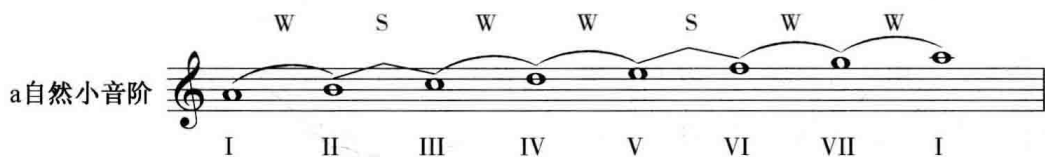
例 3-2



2. 三种常用的小音阶

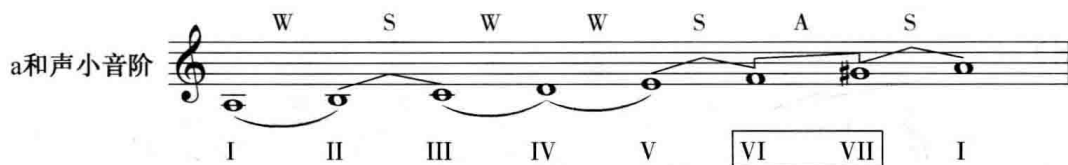
自然小音阶 包含了五个全音关系和两个半音关系，按照“全音、半音、全音、全音、半音、全音、全音”关系顺序上行排列的音阶叫作**自然小音阶**，也叫**自然小调**。小音阶的名称用小写字母代表。在键盘上，从某一个A到高八度A的八个白键所奏出的音列就是a自然小音阶。

例3-3



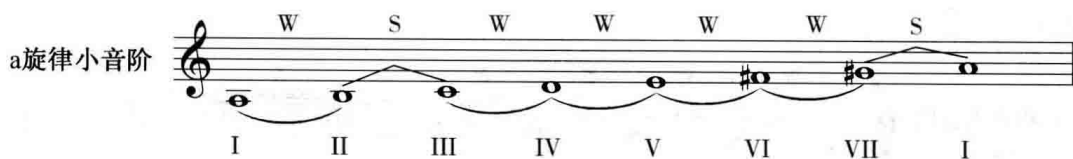
和声小音阶 流行音乐中常用的不是自然小音阶，而是另外两种自然小音阶的变体，即和声小音阶和旋律小音阶。以自然小调为基础，升高第Ⅶ级音之后的调式叫作**和声小音阶**或**和声小调**。和声小调的音阶排列关系为“全音、半音、全音、全音、半音、增二度、半音”。注意和声小调里第Ⅵ和第Ⅶ级音之间的增二度音程，这是和声小调的最显著的特点。

例3-4



旋律小音阶 以自然小调为基础，升高第Ⅵ和第Ⅶ级音之后的调式叫做**旋律小音阶**或**旋律小调**。旋律小调的音阶排列关系为“全音、半音、全音、全音、全音、全音、半音”。旋律小调是以和声小调为基础的变体，升高了第Ⅵ级音，可以避免和声小调中第Ⅵ级和第Ⅶ级音之间的增二度音程。

例3-5



升高了第Ⅵ级音的目的是避免Ⅵ-Ⅶ之间的增二度，与此同时也增强了这两个音对主音的倾向。升高的Ⅵ、Ⅶ级音主要用于以级进的方式上行到主音的旋律进行之中。而在旋

律下行时，这两个音还原为自然音，为的是增加下行的倾向。因此，旋律小音阶有上行和下行两种不同的构成形式，它的下行音阶和自然小音阶的构造是一样的。

例 3-6

a旋律小音阶

上行音阶

下行音阶

二、音级名称

大调与和声小调的七个调式音级除了可以用七个罗马数字标记顺序之外，调式中各音级还各有一个专有名称，这些名称体现了以主音为中心的相互关系，见图表 3-1：

图表 3-1 调式音级的名称

音级	调式音级的名称
I	主音（调性的核心）
II	上主音（主音上方相邻的音）
III	中音（主音与属音之间的音）
IV	下属音（主音下方纯五度的音）
V	属音（主音上方纯五度的音）
VI	下中音（主音与下属音之间的音）
VII	导音（倾向于主音的音）

调式各音级上建立的和弦都各有两个名称：一个是音阶级数名称；另一个是调式音级名称即功能名称。如 C 大调的“ I 、 IV 、 V ” 这些标记代表的是和弦的根音级数，它们的调式音级名称是主音、下属音和属音，因此它们又可以分别被称作主和弦、下属和弦和属和弦。以 C 大调为例，各个调式和弦的名称如下例所示：

例 3-7

音级名称：I级和弦

IV级和弦

V级和弦

II级和弦

III级和弦

VI级和弦

VII级和弦

功能名称：主和弦

下属和弦

属和弦

上主音和弦

中音和弦

下中音和弦

导和弦

三、和弦的功能标记

传统和声学一般用罗马数字标注和弦的根音音级，^① 作为和弦记号的罗马数字具有双重含义，即代表了音阶的音级以及建立在该音级之上的和弦。罗马数字能指明和弦的调式功能意义，它就是和弦的功能标记。在本书中，音名字母和弦标记和罗马数字功能标记都有使用。罗马数字功能标记本身除了体现和弦级数之外，也体现和弦性质。和弦的性质是由罗马数字的大小写以及其他附加符号来代表。

图表 3-2 代表和弦性质的罗马数字

三和弦的类型	罗马数字	和声小调举例
大三和弦	大写	V, VI
小三和弦	小写	i, iv,
减三和弦	小写加 “。”	vii°
增三和弦	大写加 “+”	III+

图表 3-3 代表七和弦性质的罗马数字写法

七和弦的类型	罗马数字	和声小调举例
大七和弦	大写加 M7	VI M7
小七和弦	小写加 7	i7, iv7
大小七和弦	大写加 7	V7
减七和弦	小写加 °7	vii°7
半减七和弦	小写加 ø7	ii ø7
小大七和弦	小写加 mM7	i M7
大七增五和弦	大写加 M7+	III M7+

四、大小调中的和弦

无论作为作曲者还是演奏者，都应该对调式音阶以及调式中所有的和弦性质了如指掌。下面以 C 大调为例，看一看大音阶上的三和弦与七和弦性质有多少种。

① 德国理论家格特弗里德·韦伯于 1817 年将罗马数字变成了标准的和声分析符号。

例 3-8

音名字母标记

C

Dm

Em

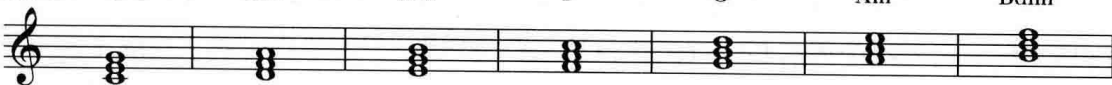
F

G

Am

Bdim

三和弦



和弦功能标记

I

ii

iii

IV

V

vi

vii°

音名字母标记

CM7

Dm7

Em7

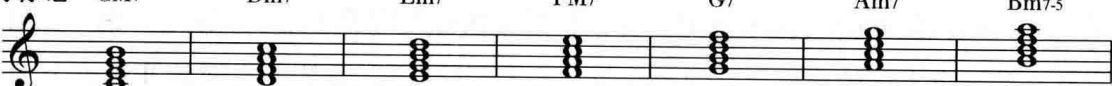
FM7

G7

Am7

Bm7-5

七和弦



和弦功能标记

IM7

ii7

iii7

IVM7

V7

vi7

vii7

以下是以 a 和声小调为例的小调音阶上构成的三和弦与七和弦及其性质标记：

例 3-9

Am

Bdim

C+

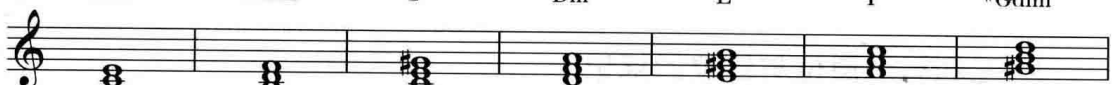
Dm

E

F

#Gdim

三和弦



i

ii°

III+

iv

V

VI

vii°

AmM7

Bm7-5

CM7#5

Dm7

E7

FM7

#Gdim7

七和弦



iM7

ii7

III M7+

iv7

V7

VIM7

vii7

为了帮助读者熟悉大调与和声小调中的调式和弦，对这两种调式中的三和弦和七和弦的种类加以统计是很有必要的。见下面的统计表：

图表 3-4 大小调和弦种类统计表

和弦种类		自然大调	和声小调
三和弦	大三和弦	I , IV , V	V , VI
	小三和弦	ii , iii , vi	i , iv
	增三和弦	无	III +
	减三和弦	vii°	ii° , vii°
七和弦	大七和弦	IM7 , IVM7	VIM7
	大七增五和弦	无	III M7 +
	属七和弦	V7	V7
	小七和弦	ii7 , iii7 , vi7	iv7
	小大七和弦	无	iM7
	半减七和弦	vii°7	ii°7
	减七和弦	无	vii°7

从上面的和弦统计表可以看出，大、小调中的三和弦与七和弦共有十一种，其中七种和弦是大、小调所共有，而增三和弦、大七增五和弦、小大七和弦与减七和弦则只有和声小调才拥有，和声小调的和弦种类比自然大调多四种。

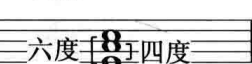
通过本章的学习，读者应该建立一种和弦性质与调式音级相互联系的思维方式。换句话说，读者应该对和弦性质与调式音级的关系心中有数，这一点对于以后的深入学习非常重要。例如，就 $\text{Em}7-5$ 这个标记来说，我们应该首先知道它是个半减七和弦，然后还应该想到它是某个大调的Ⅶ级音上的七和弦（F 大调 $\text{vii}^\circ7$ ），或某个小调的Ⅱ级音上的七和弦（d 小调 $\text{ii}^\circ7$ ）。再以 $\text{GmM}7$ 为例，应该知道它是一个小大七和弦，并且是 g 和声小调的主和弦（ $\text{iM}7$ ）。

图表 3-4 的标记代表的均为原位和弦。我们已经知道，除了原位和弦之外，三和弦有两种转位，七和弦有三种转位。这些转位的标记各不相同。

1. 三和弦的原位与转位的标记

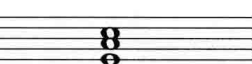
三和弦除了原位之外，有两种转位，包括以三音为低音的第一转位和以五音为低音的第二转位。无论原位还是转位和弦，其低音与上方音的音程关系的差别是区别原位和转位和弦的依据。原位和弦的低音（也是根音）与上方两个和弦音之间的音程分别是三度和五度；第一转位的低音与上方两个音之间的音程是三度和六度；第二转位的低音和上方两个音之间的音程是四度和六度。根据这些音程结构特点，传统和声学把原位三和弦叫作“3 5”和弦，第一转位的三和弦叫作“3 6”和弦，第二转位的三和弦叫作“4 6”和弦。^①

例 3-10

原位	第一转位	第二转位
		
C大调: I_3^5	I_3^6	I_4^6

为了简洁，原位三和弦的“ $\frac{5}{3}$ ”可以省略，第一转位可以只标记一个 6，叫作六和弦；第二转位仍用“ $\frac{6}{4}$ ”表示，叫作四六和弦。

例 3-11

原位	第一转位	第二转位
		
C大调: I	I_6	I_4^6

^① “35、36、46”等和弦转位以及下文所述的各种七和弦的转位标记，实际上均源于巴洛克时期的数字低音记号。

2. 七和弦的原位与转位的标记

七和弦除了原位之外，有三种转位形式，包括以三音为低音的第一转位、以五音为低音的第二转位和以七音为低音的第三转位。和三和弦一样，七和弦的低音与上方音的音程关系是区别原位和转位七和弦的有效依据。原位七和弦的低音（即根音）与上方和弦音的关系分别是三度、五度和七度，因此可以标记为“ $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ”；第一转位的低音与上方音的关系分别是三度、五度和六度，可以标记为“ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ”；第二转位的低音与上方音的关系分别是三度、四度和六度，可以标记为“ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ”；第三转位的低音与上方音的关系分别是二度、四度和六度，标记为“ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ ”。

例 3-12



例 3-12 所示的标记有些烦琐，因此通常被简化使用。原位只标记一个“7”，叫作七和弦；第一转位标记为“ $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ”，叫作五六和弦；第二转位标记为“ $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ”，叫作三四和弦；第三转位只标记一个“2”，叫作二和弦。

3. 关于本书使用的和弦功能综合标记

本书分析和弦功能时采用的是和弦功能综合标记，即图表 3-4 列出的罗马数字标记，转位标记放在罗马数字的右侧。例如，ii⁷ 代表原位上主音小七和弦，ii² 代表第三转位的上主音小七和弦，V⁷ 代表原位属七和弦。如果有附加音，代表附加音的数字则放在括号内，以免与和弦的转位记号混淆。例如，I (6) 代表原位主三和弦加六度音，等等。见下面的示例：

例 3-13



练习三

(一) 参照示例, 写出下列各三和弦所属的大调或和声小调并标记转位 (为了避免疏漏, 可以查阅图表 3-4 “大小调和弦种类统计表”)。

示例:

g:i d:iv
B:vi F:ii
E:iii
6/4

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

(二) 写出下列各七和弦可能所属的调及转位标记。

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

(三) 根据下列的三和弦标记构成和弦, 三个声部即可, 音区不限。

1. g:V₆ 2. b:III+₄⁶ 3. C:vi 4. #f:V 5. G:ii₆ 6. F:I₄⁶

7. bB:ii₆ 8. d:iv 9. e:iv₄⁶ 10. A:vii^o 11. #c:III+₆ 12. f:vii₆^o

13. E:vi₄⁶ 14. B:IV₆ 15. D:iii₄⁶ 16. d:ii^o 17. bB:VI₄⁶ 18. #c:i

(四) 根据下列的七和弦标记构成和弦，音区不限。

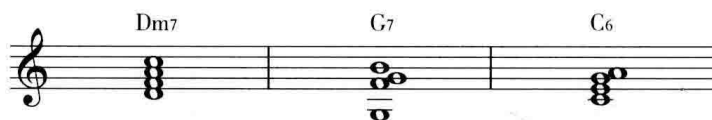
1. F:ii ⁷	2. E:IVM ₂	3. b:vii [°] ₇	4. f:V ₂	5. [#] f:ii [#] ₇	6. D:IM ₃ ⁴
7. [#] F:iii ₅ ⁶	8. ^b A:vii [#] ₇	9. a:vii [°] ₂	10. G:V ₃ ⁴	11. A:vi ⁷	12. b:III M ₇₊
13. f:iM ₅ ⁶	14. ^b B:ii ₃ ⁴	15. e:ii [#] ₅ ⁶	16. ^b G:vi ⁷	17. B:iii ⁷	18. d:III M ₇₊

第四章 四部和声

和声是指音乐作品中的和弦运动，是由若干个不同的和弦相继奏出而构成。从一个和弦到另一个和弦的运动叫作**和弦进行**。

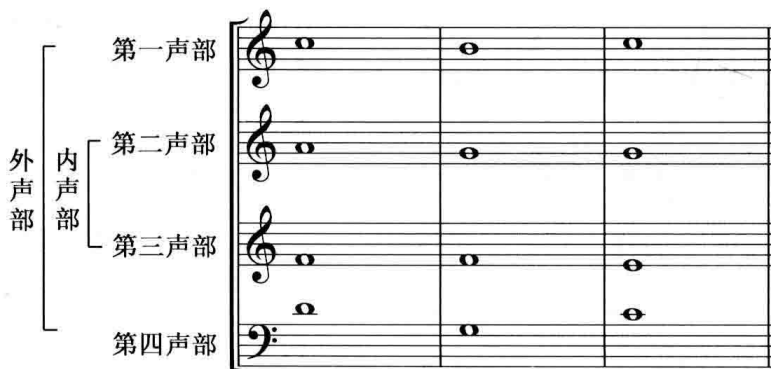
下例是由三个和弦构成的和弦进行，每个和弦由四个音构成，每个和弦音构成一个“**声部**”。

例 4-1



和声的声部自上而下分别称为**第一声部**、**第二声部**、**第三声部**和**第四声部**。最高声部和最低声部被统称为**外声部**，其余的第二和第三声部被统称为**内声部**。声部的横向运动叫作**声部进行**。如果将例 4-1 改为由四件乐器演奏，便是例 4-2 的记谱法，具体如下：

例 4-2



四部和声是最常见（如合唱、重奏、伴奏等）的多声部音乐写法之一，同时也是传统和声写作训练所采用的主要写法之一。这里将以尽量少的笔墨作一简单概括。

我们知道，七和弦由四个音构成，可以分为四个声部。但是，三和弦只有三个音，而九和弦有五个音，十三和弦有七个音。就三和弦而言，如果要保持四个声部，就需要重复

某个音以填补缺少的声部；就九、十一、十三和弦而言，则需要省略某音以去掉多出的声部。

一、声部排列法

和弦音的排列方式叫作声部排列法。声部排列法有三种：密集排列、开放排列和混合排列。如果高音声部与次中音声部之间的距离在一个八度之内，叫作声部密集排列。^①在密集排列中，最低的两个声部之间的距离不受限制。

例 4-3



如果高音声部与次中音声部之间的距离超过一个八度，叫作声部开放排列。在开放排列中，最低的两个声部之间的距离不受限制。

例 4-4



一般情况下，任何一种和声写作都不会从头至尾采用单一排列法。声部排列法应该随着旋律的起伏和重复音的需要而随时变换。下例是一首短歌的旋律，其和声开始于密集排列，但只保持了四小节，随后是开放排列和混合排列的交替。注意该例的声部进行，除了旋律声部和低声部的进行比较自由之外，其他两个内声部都保持了（不超过三度的）平稳进行。

① 密集排列法的另一种定义是：在上方三声部中，相邻声部之间的距离不超过四度。

例 4-5

V. 玛特松《温柔的爱》

密集 开放

密集 开放

二、三和弦的重复音

1. 大三和弦的重复音

在四声部和声写作中，原位大三和弦主要重复根音，第一转位大三和弦的根音或五音均可重复，第二转位时只重复低音（五音）。无论何种位置，三音一般不重复。见下例：

例 4-6

重复根音 重复根音 重复五音 重复五音

但是，大三和弦在以下几种情况下可以重复三音：

- (1) 经过性的三音重复。如，两个声部由反向进行而形成三音重复。

例 4-7

Part a. shows triads for C₆, G/B, and Dm⁷/A. Part b. shows triads for Dm/F, C/E, and G⁷/D. The bass line in both parts consists of a single note, illustrating the concept of repeated triads.

重复三音

(2) 如果某个声部是音型化的反复,那么可适当重复三音,如下例中的 E 音。

例 4-8

The score shows a piano accompaniment with a repeating melodic pattern in the right hand, labeled '音型' (melodic pattern). The chords are C, Dm, and C₆.

音型

(3) 如果伴奏的和声与旋律声部不属于同一种乐器或同样的音色,重复三音也没有问题。换句话说,即使去掉旋律部分,和声伴奏部分应该在和声方面具有独立的完整性。在例 4-9 中,每个小节的前两拍均为 D 大三和弦,萨克斯管的旋律中多次出现 $\sharp F$,伴奏中也有 $\sharp F$,这种重复不会产生不良音响。

例 4-9

The score is titled '中庸的摇摆' (Moderate Swing) and is attributed to '贝·罗·迪克逊《灯火昏暗》' (B. R. Dixon 'Dimming Lights'). It features a melody for '中音萨克斯 (实际音)' (Alto Saxophone (Actual Sound)) and piano accompaniment. The piano part consists of a steady bass line and chords, including D major triads.

中庸的摇摆

贝·罗·迪克逊《灯火昏暗》

中音萨克斯 (实际音)

钢琴

2. 小三和弦的重复音

大三和弦不重复三音,是因为它会使和弦的音响变得很刺耳。小三和弦则不同,无论重复哪一个音都不会过分改变小三和弦原有的音响。一般说来,小三和弦的重复音首选根音。此外,根据声部进行的条件,也可重复三音或五音。第二转位时只重复低音。见下例:

例 4-10

Am Am Am/C Am/E

重复根音 重复根音 重复五音 重复五音

3. 增三和弦的重复音

增三和弦的重复音需要根据情况选择。一般情况下，应该重复根音，有时也会重复三音。

例 4-11

C+ F C+/E Am G+ C

重复根音 重复三音 重复根音

但是，需要记住一个不可重复的原则，即增三和弦中的变化音不要重复，即使是根音。这一点很重要，因为升高的变化音多数会上行半音解决，而降低的变化音会下行半音解决，如果某个声部重复了某个变化音，这两个声部可能随后会形成不良的进行。在下例中， $\flat A$ 音是 C 大调中的变化音，它在 $\flat A^+$ 和弦中是根音，由于重复而产生了不良的平行八度：

例 4-12

不好 $\flat A^+$ C/G $\flat A^+$ C/G

平行八度

4. 减三和弦的重复音

减三和弦只重复三音，而且最好使用第一转位。在实际作品中，更多的情况是用同根

音的减七和弦代替减三和弦，声部进行会更加顺畅。

例 4-13

Bdim Bdim/D Bdim7 Bdim7 Bdim7/D

重复三音 重复三音 用减七和弦代替减三和弦

下面的几个例子使用了不同的三和弦，每个三和弦都遵守了上述的重复音规则。

例 4-14

a. C G/D C/E E₇ Am G₇ C F_m C

b. G G⁺ C D D⁺ G Adim/C D₇ G

c. Bdim/D Am/E Dm/F C⁺/E E₇ Am

三、七和弦的省略音

七和弦一般以完整的形式出现，因而在四部和声中不存在省略音和重复音的问题。但是，有时七和弦也可以省略五音。最典型的是属七和弦（即大小七和弦），它有两种常用的形式：一种是完整的形式；另一种是不完整的形式。

不完整的属七和弦也就是省略五音的属七和弦。与完整的属七和弦相比，去掉五音的属七和弦在音响上听上去似乎更加“纯净”或悦耳。省略五音的属七和弦总是重复根音以填补缺少的声部。见下例：

例 4-15

例 4-15 展示了六个和弦的声部排列。前三个和弦（G₇、G₇/B、G₇/F）是完整的，所有四个和弦音（根、三、五、七）都出现。后三个和弦（G₇、G₇/B、G₇/F）是不完整的，省略了五音，并通过重复根音来填补声部。图中用“完整”和“不完整”标注了和弦的完整性，并用“重复根音”标注了后三个和弦的根音重复现象。

例 4-16 中 a 和 b 使用的是相同的七和弦进行。例 a 前四小节的第一个和弦均为第一转位的和弦，所有的七和弦都是完整的，没有省略音；例 b 所有的和弦均为原位，各小节的第一个和弦（G₇、F_M7、E_m7、D_m7）均省略了五音。具体如下：

例 4-16

例 4-16 展示了两种七和弦进行。版本 a 和 b 使用了相同的和弦序列：G₇/B、C_M7、F_M7/A、B_m7-5、E_m7/G、A_m7、D_m7/F、G₇ 和 C。在版本 a 中，前四个和弦都是第一转位的，且所有和弦都是完整的。在版本 b 中，所有和弦都是原位的，且前四个和弦（G₇、F_M7、E_m7、D_m7）都省略了五音。

关于更复杂的九和弦、十一和弦以及十三和弦的声部排列法，见本书下篇的相关内容。

练习四

(一) 根据下列和弦标记, 在指定音高上构成四声部开放排列的三和弦, 最高声部的音自己选定。

1. $\flat A/\flat E$	2. $Ddim/\flat Am$	3. $E/\sharp G$	4. $C+/E$	5. $\sharp Edim/B$
----------------------	--------------------	-----------------	-----------	--------------------

6. $A/\sharp C$	7. Bm	8. E	9. $\sharp Cm/\sharp D$	10. $\sharp F+/\sharp A$
-----------------	---------	--------	-------------------------	--------------------------

(二) 根据和弦标记完成下列各题的和弦连接, 注意内声部应尽可能做平稳进行 (即声部横向运动不超过三度)。

1. C	E ₇	A _m	D _m ₇	C/G	G ₇	C
------	----------------	----------------	-----------------------------	-----	----------------	---

2. $\flat B$	G ₇ /F	C _m / $\flat E$	G _m /D	C _m ₇	F ₇	$\flat B$
--------------	-------------------	----------------------------	-------------------	-----------------------------	----------------	-----------

3. C	E ₇ /B	A _m	C ₇ /G	D ₇ / $\sharp F$	G ₇	C
------	-------------------	----------------	-------------------	-----------------------------	----------------	---

4. A AM7/ $\sharp G$ $\sharp Fm7$ Dm7/ F A/E E7 A

This exercise is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: Measure 1: A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter). Measure 2: D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter). Measure 3: G#3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). Measure 4: C#3 (half), B2 (half). The chords are indicated above the staff: A, AM7/ $\sharp G$, $\sharp Fm7$, Dm7/ F, A/E, E7, and A.

5. Am Em/B Am6/ C C7 Em/B B7 Em

This exercise is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notes are: Measure 1: A3 (quarter), G#3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter). Measure 2: D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter). Measure 3: G#2 (quarter), F#2 (quarter), E2 (quarter), D2 (quarter). Measure 4: C#2 (half), B1 (half). The chords are indicated above the staff: Am, Em/B, Am6/ C, C7, Em/B, B7, and Em.

第五章 声部进行

一、声部进行的关系

1. 声部的横向运动方式

由一个和弦进行到另一个和弦，实际上就是和弦音（即各声部）的横向运动。声部的横向运动叫作声部进行。就个别声部而言，进行方式分为平稳进行和不平稳进行。声部运动不超过三度叫作平稳进行；超过三度时（即四度或更大的音程）叫作不平稳进行。

例 5-1



2. 二声部进行的相对关系

两个声部同时进行时，声部之间的相对关系有以下三种：反向进行、斜向进行和同向进行。两个声部进行的方向相反，叫作反向进行；一个声部保持在同一高度上，另一个声部向上或向下进行，叫作斜向进行；两个声部的进行方向相同，叫作同向进行。

例 5-2



声部之间的音程度数保持不变的同向进行又叫作平行进行。平行进行可以分为“严格

平行”和“守调平行”两种。严格平行是指在平行进行中，两个声部之间保持精确的距离，这种进行往往会从一个调跨越到另一个调。守调平行是指在平行进行中，两个声部之间是按照同一调式的音阶关系移动，不总是保持精确的距离。例5-3是三个相同的C大调旋律片段，它们被分别配上了守调的和严格的平行三度、四度和六度。

例5-3



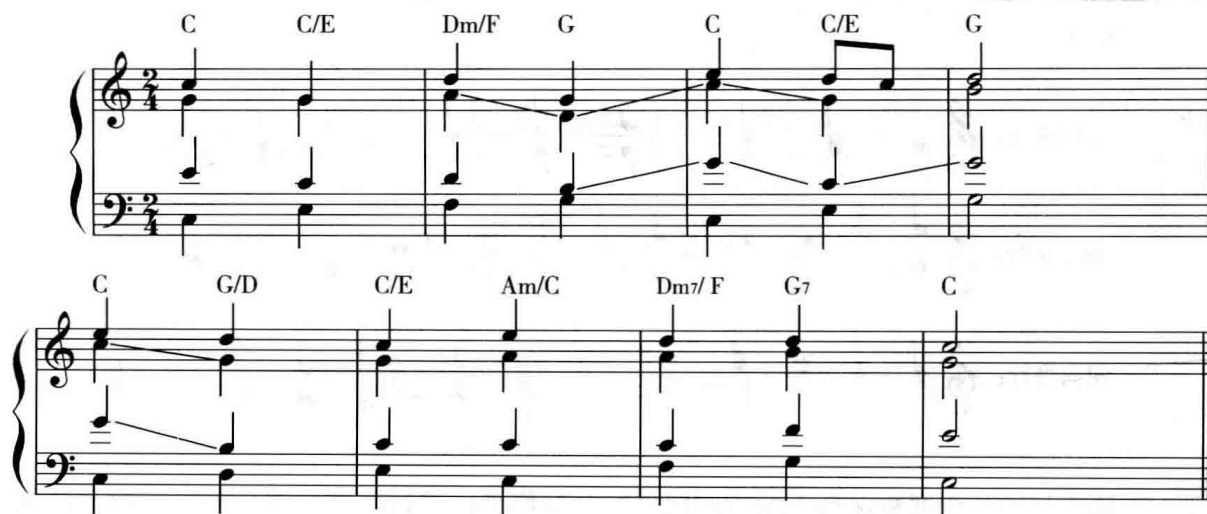
将上例守调平行和严格平行加以比较可以看出，在这个C大调的例子中，守调平行是以C大调的音阶为基础，因此能够明确地保持以C大调为中心，而严格平行的例子却无法保证不偏离C大调。

二、声部进行的原则

1. 平稳进行为总则

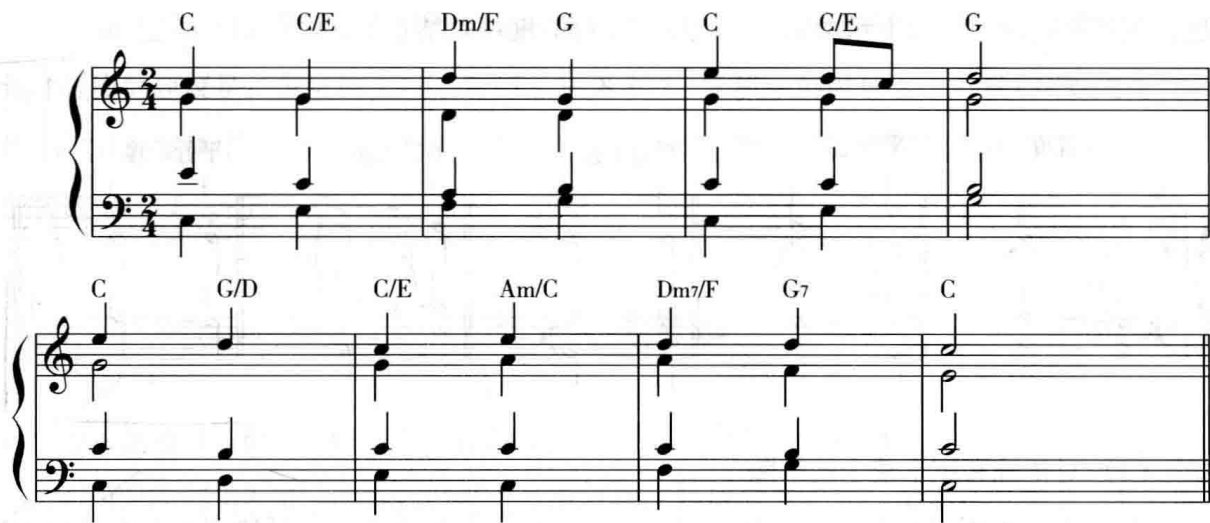
无论是古典音乐还是现代音乐，声部进行的总原则是：除了旋律声部和最低声部可以自由进行之外，其他的声部应该尽可能地作平稳进行。例5-4的内声部中有过多的宽音程（五、六、七度）跳进，因而导致和声音响不够流畅和自然。

例5-4



例5-5是把例5-4的跳进改为平稳进行的结果，音响效果当然好多了。

例5-5



2. 应避免出现的进行

(1) 传统和声学的禁令

我们通常见到的以“和声学”为名的教科书，多数都是涉及西方从古典乐派到浪漫乐派这一历史阶段的和声规律。在这里，我们不妨将之统称为“传统和声学”。传统和声学所论述的各种法则，对学习古典乐派至浪漫乐派的风格写作起到了规范化的作用，而且至今仍有一定的实践意义。传统和声学对声部进行有一些约束性的禁令，主要包括如下两方面：

①两个外声部之间必须避免隐伏五度和隐伏八度

两个声部从五度以外的音程同向进行到五度，叫作隐伏五度；两个声部从八度以外的音程同向进行到八度，叫作隐伏八度。之所以禁止隐伏五度和隐伏八度，是因为这种进行听上去不自然。具体地说，传统和声学特别禁止高声部有跳进的隐伏五、八度。以下示例中的隐伏五、八度都是禁止的：

例5-6



②任何两个声部之间必须避免平行五度和平行八度(或一度)

两个声部从一个五度到另一个五度,叫作平行五度;两个声部从一个八度到另一个八度,叫作平行八度。以下示例的平行五度和平行八度都是禁止的:

例 5-7



(2) 对传统和声学禁令的解除

为了开发新的和声音响,从19世纪末开始,很多作曲家开始广泛使用包含有平行五度的平行和弦(如德彪西)。可以说,针对平行五度的禁令在实践中早已被解除。对隐伏五度的禁令也自然随之解除。

例 5-8



虽然现代音乐的和声写法相当自由,但不等于没有任何原则或约束。从具体实践来看,传统和声学规定的禁令几乎都被解除,但是平行八度例外。不过,平行八度也是有条件的禁止,我们只需注意,不要让两个外声部之间形成平行八度。见下面的示例:

例 5-9



例 5-9 的前两个小节出现的平行八度都是发生在最低声部和内声部之间,其效果与低声部的高八度加厚相类似,少量使用是可以的。而例 5-9 后两小节的平行八度都是发生在两个外声部之间,平行八度的效果过分突出,应尽量避免。

3. 如何把握声部进行的原则

前面已经说过,传统和声学的原则对今天的和声写作实践仍具有指导意义。笔者想对读者提出的建议是:虽然例5-6、5-7、5-8和5-9所示的隐伏五、八度和平行五、八度都可以放宽使用,但是,这类进行在整个和声进行中所占的比例越少越好,从现代音乐的实践中可以看出这一点。

三、根音关系

和弦的根音与根音之间的音程关系叫作根音关系。根音关系总体上分为三种:一是上、下二度(转位后为七度)关系;二是上、下三度(转位后为六度)关系;三是上、下五度(转位后为四度)关系。

例 5-10



在做和声分析时,和弦之间的关系可以从和弦标记上看出。例如, $E7 - A$ 或 $E7/B - A/\sharp C$ 为五度关系, $C - Am$ 或 $C/E - Am$ 为下三度关系,等等。

四、和弦连接的原则

无论何种根音关系,和弦连接的总原则是:除了旋律声部和最低声部外,其他的声部应做平稳进行,尽量避免跳进。如果有共同音,即前后两个和弦共有的音,应该保持在同一声部中。

1. 上、下五度关系的和弦连接

在上、下五度关系的三和弦或七和弦的连接中,多数会至少有一个或两个共同音,应该将其保持在同一声部中,其他声部做平稳进行。以下是五度关系和弦连接的示例(在所有的例子中,有共同音的声部用连音线标示出来):

例 5-11

Example 5-11 illustrates chord connections based on fifth relationships. The notation is divided into two systems: '上五度关系' (Upper Fifth Relationship) and '下五度关系' (Lower Fifth Relationship).

上五度关系 (Upper Fifth Relationship):

- Chord pair 1: Cm (C minor) and G (G major). One common tone (C) is indicated.
- Chord pair 2: Cm7 (C minor 7) and G7 (G major 7). One common tone (C) is indicated.
- Chord pair 3: FM7 (F major 7) and CM7 (C minor 7). One common tone (F) is indicated.

下五度关系 (Lower Fifth Relationship):

- Chord pair 1: C (C major) and F (F major). One common tone (C) is indicated.
- Chord pair 2: C7 (C major 7) and FM7 (F major 7). Two common tones (C and F) are indicated.
- Chord pair 3: Bm7-5 (B minor 7-5) and E7 (E major 7). One common tone (B) is indicated.

2. 上、下三度关系的和弦连接

在此类关系的和弦连接中，一般含有两个共同音，应该将它们保持在同一声部中。

例 5-12

Example 5-12 illustrates chord connections based on third relationships. The notation is divided into two systems: '上三度关系' (Upper Third Relationship) and '下三度关系' (Lower Third Relationship).

上三度关系 (Upper Third Relationship):

- Chord pair 1: C (C major) and Em (E minor). Two common tones (C and E) are indicated.
- Chord pair 2: Dm7 (D minor 7) and F7 (F major 7). Two common tones (D and F) are indicated.
- Chord pair 3: $\flat$ BM7 ($\flat$ B major 7) and Dm7 (D minor 7). One common tone (B) is indicated.

下三度关系 (Lower Third Relationship):

- Chord pair 1: C (C major) and Am (A minor). Two common tones (C and A) are indicated.
- Chord pair 2: FM7 (F major 7) and Dm7 (D minor 7). Two common tones (F and D) are indicated.
- Chord pair 3: Dm7 (D minor 7) and $\flat$ BM7 ($\flat$ B major 7). Two common tones (D and B) are indicated.

3. 上、下二度关系的和弦连接

在此类关系的和弦连接中，三和弦之间没有共同音，但七和弦之间不排除有一个共同音的可能性。二度关系的和弦做连接时，应尽可能使低声部与其余声部构成反向进行，这

样能取得较好的效果。

例 5-13

上二度关系

一个共同音

下二度关系

练习 五

参照示例，为下列旋律配以四部和声。旋律中带有“+”标记的为和弦外音。

示例：

J. 麦克修恩《在阳光明媚的街那边》

Am

D7

Dm7

G7

C

1.

E. 阿巴《野孩子》

Em Am Em Am Em G+

Em7 Edim Am Em Am6 B7 Em

2.

A. 拉腊《热带的夜晚》

Gm Cm

D7 Gm D7

G7 Cm

Gm A7 D7

3.

J.F. 库茨《圣诞老人进城来》

C C7 F Fm C C7

F Fm C Am Dm G7 C

4.

A. 多闵古艾兹《不忠实》

Cm Gm#Fm Fm G7 Cm

C7 Fm Fm6 D7 G

第六章 属功能和弦的应用

如果说主和弦是一个调的核心，属和弦（尤其是属七和弦）则是确立主和弦成为核心的支柱。在功能和声体系中，任何类型的和声进行都少不了属功能和弦的参与。本章的主要内容是分析和研究属和弦的准备和解决这两方面的问题。

属功能和弦的准备是指属功能和弦之前的和弦选择。属功能和弦的解决是指由属功能和弦进行到主和弦的过程，这个过程也就是由不稳定和弦进行到稳定和弦的过程，所以也可以叫作不稳定和弦的解决。不论大调还是小调，稳定和弦只有一个，即主和弦（包括复杂化的主和弦，如主七和弦），其他和弦均为不稳定和弦，而最典型的解决过程体现在属功能和弦到主三和弦的进行里。属功能的重要和弦是属七、属九与导七和弦。

一、属七和弦的解决

1. 属七和弦的正规解决

属七和弦里含有一个特殊的音程，即三全音（增四度或减五度）。这个由属七和弦的三音与七音构成的音程极不稳定，它具有向稳定的三度或六度音程解决的强烈倾向。下面列出了C大调属七和弦中包含的三全音：

例 6-1



下例说明了三全音的解决方式：减五度向内解决到大三度或小三度；增四度向外解决到大六度或小六度。这个解决的过程总是属七和弦的三音上行小二度（这体现了导音对主音的倾向）和七音下行大二度或小二度：

例 6-2



在V₇到I的进行中，属七和弦的正规解决方式是：七音下行二度、五音下行二度、三音上行二度（可以简化为“三上五七下”的口诀）。按照上述解决方式，由完整的V₇解决到I之后，I和弦将会缺少五音（不完整）。这种情况在音乐作品中并不常见。

例 6-3



但是，当属七和弦的三音不在外声部而是在内声部时，该音（即导音）可以下行三度（非正规进行）到主和弦的五音，以便获得完整的主和弦。此外，省略五音、重复根音的属七和弦按正规进行，可以自然地解决到完整的主和弦。

例 6-4



2. 属七和弦的不正规解决

属七和弦到主和弦的正规解决是古典音乐的特色。如果属七和弦的声部没有按正规进行解决到主和弦，即为不正规解决。不正规解决主要体现在属七和弦的七音和五音不是下行二度而是上行二度。这种进行是为了服从旋律的运动方向，在流行音乐中很常见，如下例所示：

例 6-5



如果属七和弦进行到主七和弦，属七和弦的三音（导音）是两个和弦的共同音，可以保持不动，五音和七音按照平稳进行的原则下行解决，但根据需要也可以上行。

例 6-6



二、属九、属十一和属十三和弦的解决

以属七和弦为基础，在七音上方再叠加一个三度音就构成了属九和弦。属九和弦的九度音因调式不同而不同，在大调里为大九度，在小调（或和声大调）里为小九度。

例 6-7



如果是四声部和声写作，属九和弦必须要省略一个音。一般情况下应该省略五音（和属七和弦的省略音相同），有时也可以省略三音。除了九音之外，属九和弦的其他四个和弦音与属七和弦相同，解决方式也相同，因此我们只需要研究一下九音的解决方式即可。

总的来说，大调属九和弦的九音既可以下行二度解决到属音，也可以上行三度解决到主音。如果是小调属九和弦，九音只能下行二度解决到属音。见下面的示例：

例 6-8

九音下行二度 九音上行三度

G₉ C G₉ CM₇ G₉ CM₇ G₉ C G₉ C

C大调

$V_9 - I_{(6)}$ 是流行音乐风格的特色和声进行。解决时属九和弦的九音作为共同音保持不变，其他和弦音按常规解决到主和弦。

例 6-9

G₉ C₆

C大调: V₉ I₍₆₎

小调的 $V^b_9 - I_{(6)}$ 的和声进行也独具特色。但是，与大调的解决方式不同，属九和弦的九音不能作为共同音保留，应该按倾向下行解决。主和弦内的附加六度音是根音上方大六度，可以由属九和弦的三音下行大二度而获得（下例第3小节）。

例 6-10

E₇(^b₉) Am E₇(^b₉) Am E₇(^b₉) Am₆

a小调

V₉ i V₉ i V₉ i₍₆₎

下例的 $V_9 - I_{(6)}$ 的三拍子伴奏音型是欧洲圆舞曲常用的和声语汇。

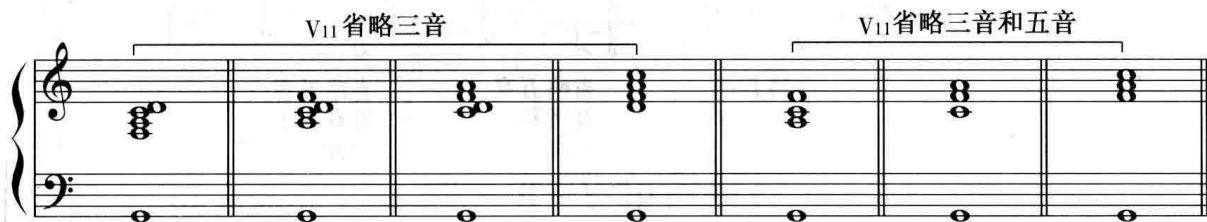
例 6-11

G₉ C₆

C大调: V₇ I₍₆₎

属十一和弦由六个音组成，但其完整形式很少使用，多数会省略三音而保留五个声部，或省略三音和五音而保留四个声部。总之，属十一和弦一定要省略三音（即导音），否则效果不佳。

例 6-12



V₁₁ 解决到 I 时，各声部尽量保持平稳进行，见以下的示例：

例 6-13

(1) V₁₁ - I (V₁₁ 省略三音)



(2) V₁₁ - I (V₁₁ 省略三音、五音)



从理论上讲，属十三和弦由七个音组成，但在实践中其完整形式从不被使用，一般会省略两个或三个和弦音，通常省略五音、十一音和九音。属十三和弦的声部不能像属十一和弦那样随意转换排列方式（爵士乐和声除外），它的排列有固定的模式，十三音一般出现在最高声部。在流行音乐中，十三音下行三度解决到主音是常见的解决方式。此外，十三音可以下行二度到属和弦的五音（标记为 13-5 或 13-12），然后再解决到主和弦（例 6-14 第 3 小节）。以下是属十三和弦的声部构成模式和进行到主和弦的解决方式：

例 6-14

C大调 V₁₃-I

省略五音和十一音 省略五音、九音和十一音 省略五音、九音和十一音

三、导七和弦的解决

导七和弦进行到主和弦叫作导七和弦的解决。在解决时，导七和弦的各声部均应以平稳方式进行到主和弦各音上，任何声部不应该有二度以上的音程进行。导七和弦有两种形式，在大调里是半减七性质，在小调（或和声大调）里是减七性质。在实践中，导七和弦主要以第一转位为主，原位和第二转位也可以使用，第三转位较少使用。以下是 C 大调的导七和弦解决到主和弦的示例：

例 6-15

$B^{\circ}7$ C $B^{\circ}7$ C $B^{\circ}7/D$ C/E $B^{\circ}7/F$ C/E
 $vii^{\circ}7$ I $vii^{\circ}7$ I $vii^{\circ}6_5$ I₆ $vii^{\circ}4_3$ I₆

$B^{\circ}7/D$ C $B^{\circ}7$ C $B^{\circ}7$ C $B^{\circ}7/F$ C/E
 $vii^{\circ}6_5$ I $vii^{\circ}7$ I $vii^{\circ}7$ I $vii^{\circ}4_3$ I₆

大调半减七性质的导七也可以解决到主六和弦，解决时导七和弦的七音应作为共同音保持不变。见下面的示例：

例 6-16

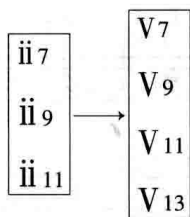


四、II-V 和声进行

在现代音乐里，不协和和弦使用的越来越复杂，有的作品甚至以七和弦为主，三和弦几乎不用，这种现象在爵士乐里尤为明显。不论何种功能，当七和弦与七和弦或更复杂和弦连接时，所有声部服从旋律运动是首要原则，以此为基础而尽量求得平稳进行。如果是共同音就保持不变；如果不是共同音，它们既可以上行也可以下行。

现代流行音乐中最复杂的和弦主要用于大调的 ii-V 和弦连接中。一般说来，大调的 ii 级和弦最复杂可以用到十一和弦（小调的 ii 级一般用七和弦，很少用更复杂的形式），大调的 V 级和弦最复杂可以用到十三和弦（小调的 V 级一般不会超过九和弦）。下列的图示说明了大调 ii-V 和弦进行的可能性。

例 6-17



ii-V 的和弦进行是功能和声运动的核心，而且可以说是适用于任何风格的旋律进行的近乎万能的和声进行。我们知道，ii⁷(11) 和弦是由大调音阶的 II、IV、VI、I、III、V 六个音级构成，而 V¹³ 和弦是由 V、VII、II、IV、VI、I、III 七个音级构成，属十三和弦实际上包含了音阶的所有音级，而且 ii⁷(11) 和弦自然也被 V¹³ 所包含。

例 6-18



ii⁷ (11) 与 V₁₃ 和弦的共同音有六个, 只有导音不是这两个和弦的共同音。因此可以说, 只要不是从导音开始, 任何两个音的旋律进行均可能或可以配 ii⁷ - V⁷ 或 ii⁷ (11) - V₁₃ 的和声进行。以下是众多可能性的一部分:

例 6-19

由 II 级音开始的旋律

由 IV 级音开始的旋律

由 VI 级音开始的旋律

由 I 级音开始的旋律

由 III 级音开始的旋律

The musical examples are as follows:

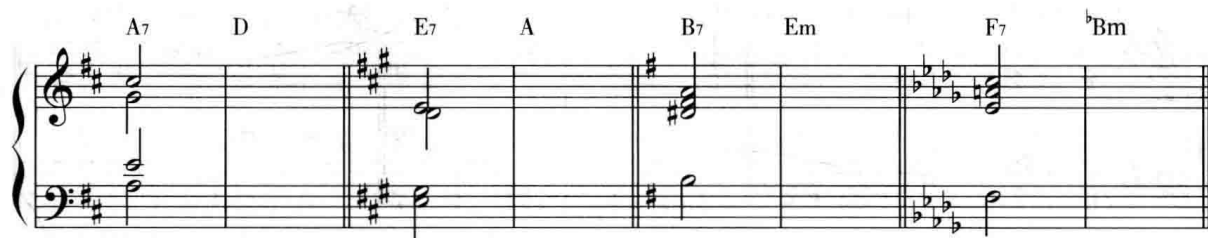
- 由 II 级音开始的旋律:** Shows two progressions. The first is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G9. The second is Dm7 - G7, Dm7 - G9.
- 由 IV 级音开始的旋律:** Shows two progressions. The first is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G9. The second is Dm7 - G7, Dm7 - G9.
- 由 VI 级音开始的旋律:** Shows two progressions. The first is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G9, Dm7 - G11, Dm7 - G7. The second is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G9, Dm7 - G11, Dm7 - G7.
- 由 I 级音开始的旋律:** Shows two progressions. The first is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G11, Dm7 - G7, Dm7 - G7. The second is Dm7 - G7, Dm7 - G13, Dm7 - G11, Dm7 - G7, Dm7 - G7.
- 由 III 级音开始的旋律:** Shows two progressions. The first is Dm7 - G9, Dm7 - G13, Dm9 - G13, Dm9 - G7, Dm9 - G9. The second is Dm7 - G9, Dm7 - G13, Dm9 - G13, Dm9 - G7, Dm9 - G9.

由V级音开始的旋律

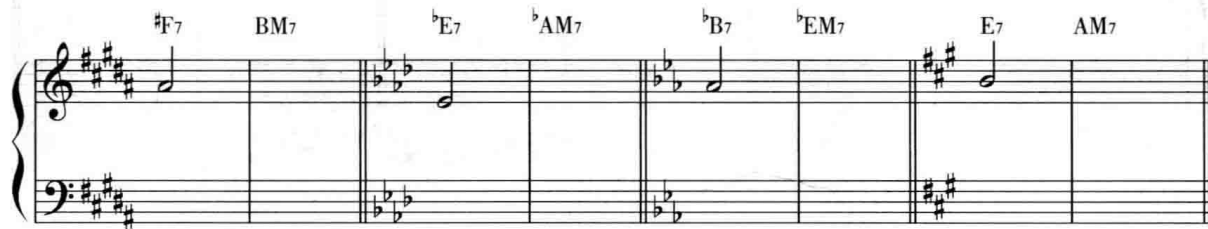


练习六

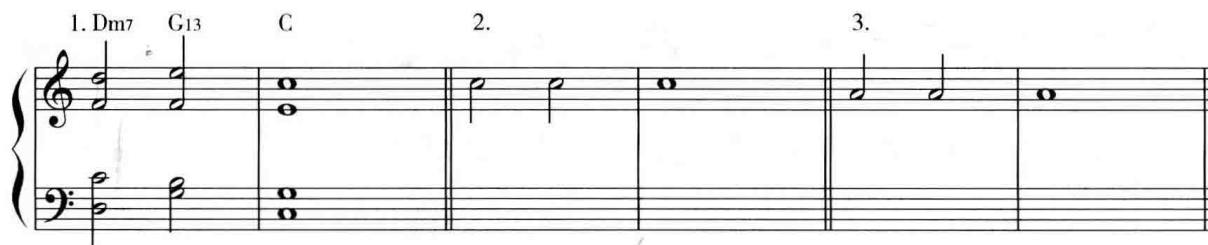
(一) 根据和弦标记, 完成下列四个不同调的 $V_7 - I$ (或 i) 的和声进行。



(二) 根据和弦标记, 完成下列四个不同调的 $V_7^I - IM_7$ 的和声进行。



(三) 按照示例, 为下列各大调旋律片段配以适当的 $ii_7 - V_7 - I$ 和声进行并在谱表上方写出和弦标记。



4. 5. 6.

7. 8. 9.

(四) 按照示例, 为下列的 b 小调和 g 小调的旋律片段配以适当的 $\text{ii}^{(\ast)}7 - \text{V}7 - \text{i}(6)$ 和声进行并在谱表上方写出和弦标记。

1. $\#Cm7-5$ $\#F7$ $Bm6$ 2. 3.

4. 5. 6.

第七章 和弦外音

一、和弦外音的概念

和弦外音即非和弦音。从和声角度看，无论是旋律声部还是伴奏声部的音，都有和弦音与和弦外音之分。和弦音也叫和弦本体音，简称为**本音**。一般的和弦外音是比和弦本音高二度或低二度的邻音。在分析作品时，只有确定了和弦功能或和弦的构成之后，才能确定哪些音是和弦外音。和弦外音可分为自然外音和变化外音。**自然外音**，即调内音；**变化外音**，即被临时升高半音或降低半音的调内音。

以C大调为例，与主三和弦与下属三和弦相对的自然外音各有四个。以自然外音为基础，可产生变化外音。变化外音生成的方式是：和弦音下方相邻大二度的调内外音可升高半音，上方相邻大二度的调内外音可降低半音，如下所示：

例 7-1



相对于 **$\flat$ E大调**的自然外音和变化外音（忽略等音）如下例所示：

例 7-2



变化外音比自然外音有更强烈的方向性，升高的音一定要上行解决，降低的音一定要下行解决。

如果是七和弦，与之相对的自然外音只有三个，变化外音（忽略等音）有三至四个，例如：

例 7-3



本章有关和弦音与和弦外音的关系是以三和弦及七和弦为基础，关于更复杂的九和弦、十一和弦以及十三和弦与和弦外音的关系，见本书下篇的有关内容。

和弦外音的名称与其在音乐中的进行方式有关。在音乐分析中，和弦外音主要分为六种：助音、延留音、先现音、经过音、倚音、后倚音和持续音。

二、助 音

助音（用“n”表示）也叫辅助音，是较和弦本音高二度或低二度的外音，它出现在两个相同的和弦音之间。助音听上去有一种装饰的效果，分为上助音和下助音。此外，上助音多数用调内的自然音，如果作为自然音的下助音和上方本音为全音关系，这个下助音大多会被升高半音，从而构成变化下助音。

例 7-4



上、下助音放在本音之前而连续使用，便构成二重助音：

例 7-5



三、延留音

1. 延留音的特点

当前一和弦的某一个音延续到后一和弦并且变为和弦外音时，便构成延留音（也叫挂留音，用“s”表示）。延留音侵占了后一和弦中某一和弦音的时值，使它延迟出现。延留音做为和弦外音必须进行到被它延迟的本音，这种进行叫作延留音的解决。延留音的特点是：出现在强拍或拍子的强部位并且级进解决到本音。延留音多数是下行大二度或小二度解决，如果是半音关系，延留音也可以上行（如例7-6c）解决。延留音也可以是“二重的”（如例7-6d）。

例 7-6

下行二度解决 下行二度解决

a. b.

C大调: IV V₇ I IV V₇ I

上行二度解决 二重延留音 下行解决

c. d.

I V₇ I V₇ I

例7-6说明了延留音的节拍特点：在拍子的强部位出现，在弱部位解决。例7-7说明，延留音也可以是断开的（例中带“+”记号的音）。

例 7-7

C G₇/B Am Dm₇/F G₇

2. 关于 sus4 和弦

自 20 世纪 60 年代中期开始，流行音乐作曲家开始广泛使用富有特色的 V_{sus4} （属七挂四和弦）。在 V_{sus4} 和弦中，四度音实际上就是无准备的延留音，而且它总是被用在内声部。使用该和弦一般需占用两拍或四拍，其时值的前一半用于延留，后一半用于解决。应该注意，当和弦中出现四度延留音时，三度音不能与四度音同时出现。最常用的 $sus4$ 和弦是 V_{sus} 或 $V7sus$ 。

例 7-8



另一个常用的挂四和弦是 I_{sus} ，如下例所示：

例 7-9

M. 斯坦纳《夏日胜境》

Example 7-9 shows a musical progression in C major. The top staff contains the chords C, Csus4, C, Csus4, and C. The Csus4 chord is marked with a '解决' (resolution) label and an arrow pointing to the 4th degree (F) resolving to the 3rd degree (E). The bottom staff shows the corresponding bass line with chords I, Isus, I, Isus, and I.

3. 延留音的装饰解决

延留音可以“装饰解决”，即延留音先进行到另一本音，之后再进行到应该解决的本音，这种方式也叫作“迂回解决”（例中带“+”记号的为“迂回音”）。

例 7-10



四、先现音

先现音的特点与延留音恰好相反。当后一和弦的某个本音预先出现在前一和弦中，这个音叫先现音（用“a”表示）。先现音的特点是：出现在弱拍或弱位上，而且时值较短。从理论上讲，先现音可以用在任何地方，它既可以是单一的（例 7-11a、b、c），也可以是二重的（例 7-11d）。

例 7-11



下例中有三处先现音，最后一处为二重的。

例 7-12



在爵士乐曲中，具有切分节奏特点的“先现和弦”十分常见，见下例中划方框的和弦（省略了贝斯声部的根音）：

例 7-13

Swing S. 凯恩《我会在意》

Bm7 E7(b9) Am E+

Am11 D13 Dm9 G13 F13(#9)

五、经过音

出现在两个不同本音（三度或四度）之间的、以级进关系构成的外音叫经过音（用“p”表示）。经过音的作用是使一个本音以级进的方式进行到另一个本音。经过音的数量可以从一个到五个不等；可以是调内的自然音级，也可以是变化音级。

例 7-14

p p p p p

6

经过音最常出现在旋律声部。为构成流畅的低音进行，低声部也常使用经过音。

例 7-15

Swing 任达敏改编《秋叶》

Bdim7 Cm7 D7 Gm

p p p p p p p p

经过音也可以出现在强拍或强节奏部位，叫作强位经过音。

例 7-16



六、倚 音

出现在本音之前的与本音为二度关系的外音叫倚音（用“x”表示）。倚音如同删去了第一个本音的助音。请比较下面例 7-17 中两小节的外音：

例 7-17



倚音的时值可长可短，所出现的节拍位置也没有限定。比本音高的音叫上倚音，比本音低的音叫下倚音。下倚音与上方本音的关系以半音关系最为自然，因此，下倚音多数表现为变化音。无论上、下倚音，既可以出现在强节奏部位，也可以出现在弱节奏部位。

例 7-18



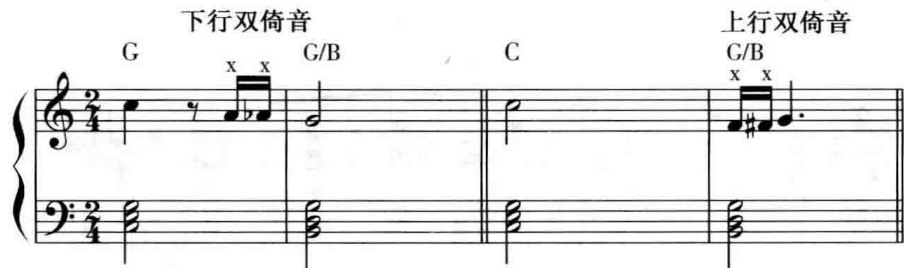
上、下倚音可以连续使用而构成二重倚音。

例 7-19



二重倚音也可以来自同一方向，由连续半音进行构成。

例 7-20



七、后倚音

后倚音是出现在本音之后的、与该本音为二度关系的和弦外音。后倚音（用“e”表示）总是处在较弱的节拍位置，它与其后的本音的进行方向相反，分为上后倚音和下后倚音。见下例：

例 7-21



上面的例子说明的是后倚音之前后两个本音分属不同和弦的情况。前后两个本音也可属于同一和弦。

例 7-22



在当代西方流行音乐中，短时值的、孤立的、弱力度而且无解决的后倚音经常被用作乐句的装饰性尾音，下两例中各包含一个上后倚音，这类尾音多以滑音效果奏（唱）出，别具韵味。

例 7-23





八、持续音

在某一个音持续延长（既可以是长音，也可以是同音重复）的同时，其他声部继续变换和弦甚至离调或转调，该音叫作持续音。持续音总是以和弦音的身份开始并结束，在其持续的过程中会不时地与其他声部所构成的和弦相抵触，所以，它也具有和弦外音的特征。最常使用的是主持持续音和属持续音。

例 7-24

有时主属两个音相隔五度一起使用，构成“二重持续音”。严肃音乐和流行音乐都有许多使用二重持续音的例子。例 7-25 低音声部中交替反复的 D-A 就是二重持续音：

例 7-25

格里格《侏儒进行曲》



下例是著名的爵士乐风格作品《蓝色狂想曲》的片段 ($\flat D$ 大调布鲁斯), 低声部反复出现的由 $\flat D - \flat A$ 构成的五度就是 $\flat D$ 大调的主属二重持续音。

例 7-26

格什温《蓝色狂想曲》



使用和弦外音是丰富旋律与和声的重要手段。在流行音乐和爵士乐里,除了延留音较少使用之外,其他几种外音使用得都很普遍。

练习七

在以下的练习中，用 n、p、s、x、e 分别代表助音、经过音、延留音、倚音、后倚音。

(一) 标出下列旋律中的经过音和倚音。

任达敏编曲《现实》

1.

The musical score for exercise 1 is in 4/4 time and G major. It consists of four systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a G chord and a bass clef with a forte (f) dynamic. The second system has a treble clef with an Em chord and a bass clef. The third system has a treble clef with C, D9, Bm7, and Em chords, and a bass clef. The fourth system has a treble clef with Am, Am/G, F, and D7 chords, and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

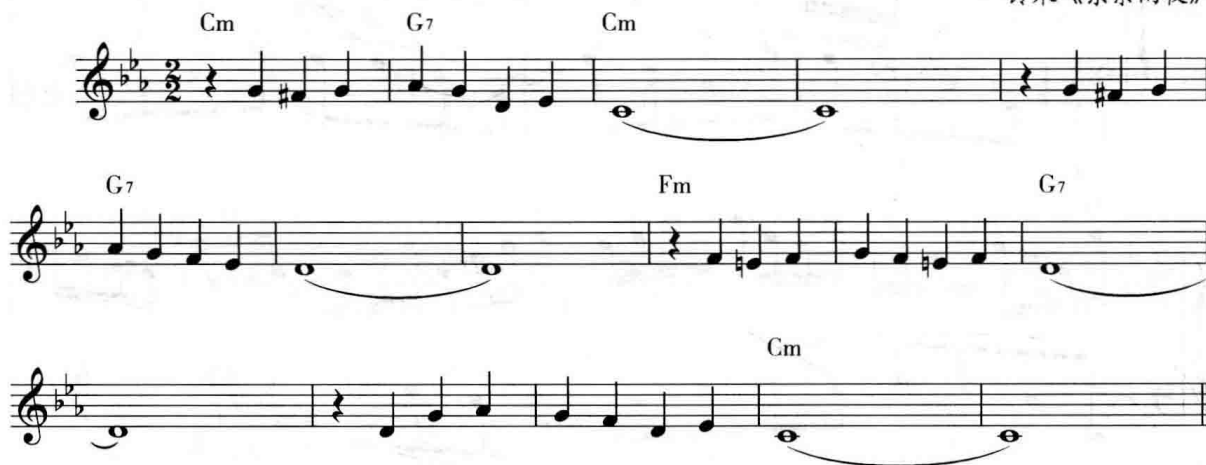
2.

B. 巴卡拉克《雨滴不断落在我头上》



(二) 标出下列旋律中的助音和后倚音。

铃木《东京雨夜》



(三) 标出下列作品旋律中的倚音和助音。

A. 阿尔圭罗《珀涅罗珀》



(四) 标出下列旋律中的延留音。

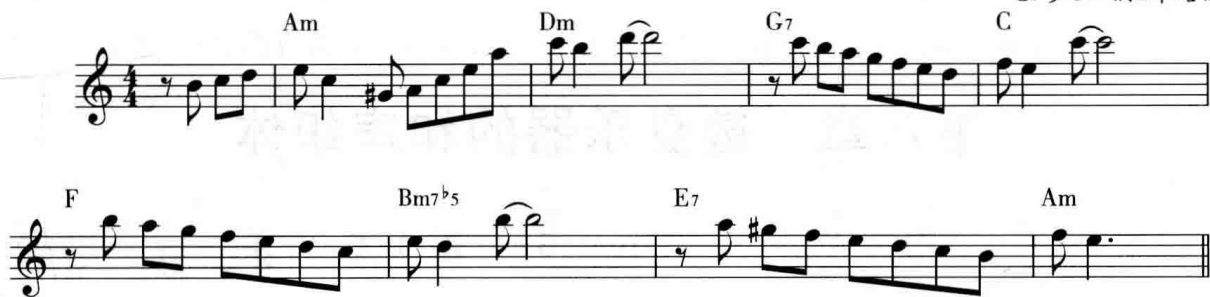
M. 劳伦特《莎巴女王》



(五) 标出以下作品旋律中所有的和弦外音。

1.

G. 罗兰《托卡塔》



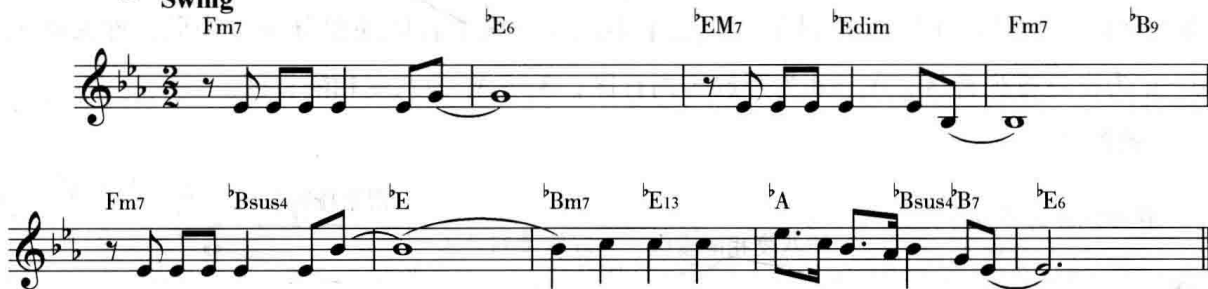
2.

J. F. 瓦格纳《双鹰进行曲》



3. Swing

格什温《他们不能带走它》



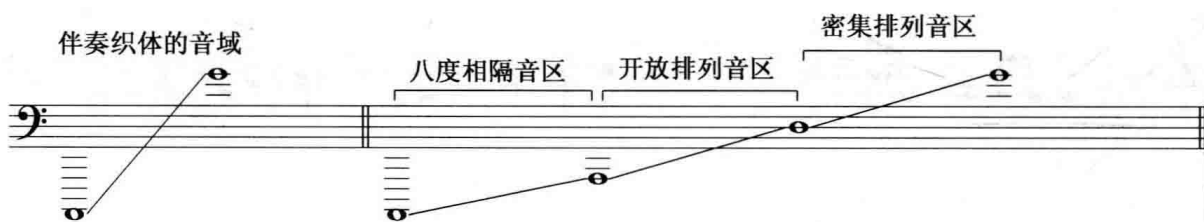
第八章 键盘乐器的和声织体

以钢琴为代表的键盘乐器在演奏上具有很大的灵活性和伸缩性，和弦声部的数量可根据需要随意增减，很少拘泥于严格的四声部或五声部和声。但是，一般情况下，伴奏和声多数都以四声部为主。然而，无论几个声部，要使和声获得最佳音响，就必须合理地排列和弦音。以下提出的声部排列原则不仅适合于键盘乐器，也适合于其他乐器的合奏织体。还需要说明的是，本章所述要点既适用于严肃音乐，也适用于一般流行音乐。

一、伴奏织体的音区

作为键盘乐器，虽然伴奏声部的音域可以随着旋律声部的变化而变化，但是，和声伴奏织体的音区主要分布在 g^1 以下，共三个半八度。这个音区还要分成三个区，即大体上 $d - g^1$ 为密集排列音区， $A_1 - d$ 为开放排列音区， $A_2 - A_1$ 为八度相隔音区。

例 8-1



上述三个排列区的说明如下：

密集排列音区：在该音区内，和弦音可以按任何最紧密的（二度、三度）排列方式排列，当然，也容许开放排列。

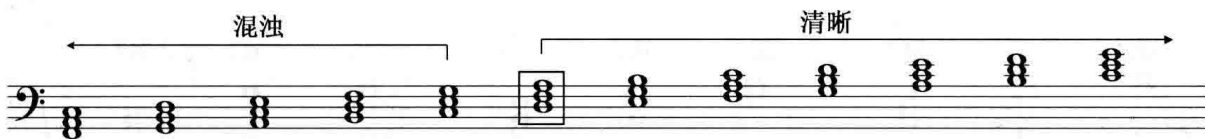
开放排列音区：在该音区内，和弦音应按开放排列方式排列，任何相邻的两个声部之间的距离一般不小于五度。

八度相隔音区：在该音区内，任何相邻的两个声部之间的距离不小于八度。

根据需要，和弦的密集排列音区可以向 g^1 以上延伸，也可以适当地向 d 以下延伸。

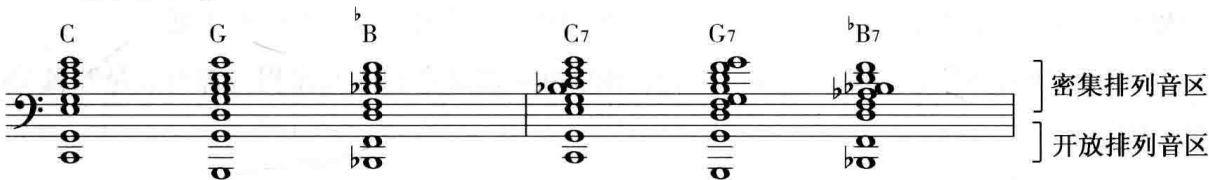
关于这一点，我们不妨做一个试验。下面，以 d 音上的原位密集和弦为中心，分别把和弦向高、低两个方向延伸，不难发现，向高音区延伸的和弦的共鸣越来越小，但越来越“透明”；向低音延伸的和弦则越来越混浊。请在钢琴上试奏例 8-2 中和弦的效果：

例 8-2



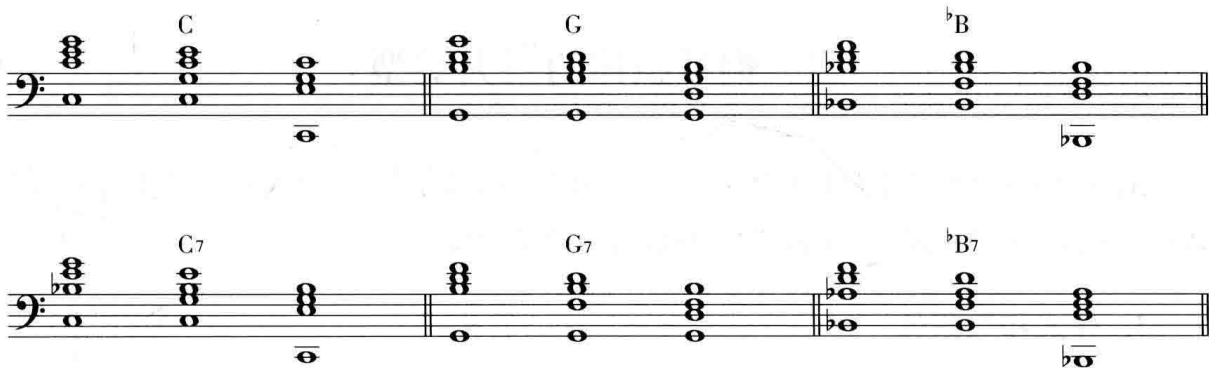
以下是几个不同和弦的较为合理的声部排列：

例 8-3



上例的各个和弦至少有七个声部，因为每个和弦里都有重复音。假定我们的双手能够弹奏这些和弦的话，这些和弦可以看作是在伴奏音区内无法再叠加的“极限”排列形式。但是，无论从适于演奏的角度还是避免音响过于厚重的角度，上述的“极限”式排列需要简化为如下的四声部排列形式，每个和弦都有三种选择。

例 8-4



上例说明了两方面的问题：第一，和弦的最低两个声部之间应保持较宽的距离，一般应在五度以上，这种排列可以使和弦的性质和功能清晰可辨；第二，和弦中每个音都有机会成为和弦冠音。我们把和弦的根音、三音、五音和七音用 1、3、5、7 来代表，如果和弦的根音为冠音就叫作“冠 1”，三音为冠音就叫做“冠 3”（其余以此类推），例 8-4 的冠音标记如下所示：

例 8-5



由上例可以看出,原位和弦中可能出现的“和弦基础音程”(即最低的两个音之间的音程)有八度、五度和十度;七和弦可能出现的基础音程有七度、五度和十度。

如果和弦有转位,八度、六度、五度、四度和三度及它们的复音程,都可能是和弦基础音程。

例 8-6



二、钢琴织体的三大类型

虽然钢琴作品的织体看上去千变万化,但基本上可以分为三大类型:一是柱式和弦织体;二是分散和弦织体;三是柱式与分散和弦的混合织体。

1. 柱式和弦织体

我们把三个以上的和弦音同时发音的织体叫作柱式和弦织体。柱式和弦可以是长时值的,也可以是音型化的,适合中速和快速。柱式织体以四声部的密集排列为主,最低声部可以和上面三个声部相隔一定的距离。下面,我们以美国传统歌曲《棕色小水壶》为例加以说明。其旋律及伴奏和弦如下,读者可以口唱旋律,用双手弹伴奏。

例 8-7

美国传统歌曲《棕色小水壶》

The musical score for Example 8-7 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The first system shows four measures with chords G, C, D7, and G. The second system shows four measures with chords G, C, D7, and G. The right hand part is melodic, while the left hand part is a simple columnar accompaniment.

例 8-7 的伴奏是最简单的柱式和弦织体。但是，这个织体中的和弦连接是有缺陷的，因为右手部分的声部进行如锯齿状，不平稳，因而导致和声音响不流畅。柱式织体的声部连接应尽量平稳，平稳连接有两个要点：一是声部进行中避免三度以上的跳进；二是让和弦的共同音保持在同一声部。例如，在 G 和 C 这两个和弦中 G 音是共同音，如果 G 音在前一个和弦中位于第三声部，该音在后一和弦中也应该是第三声部，如下所示：

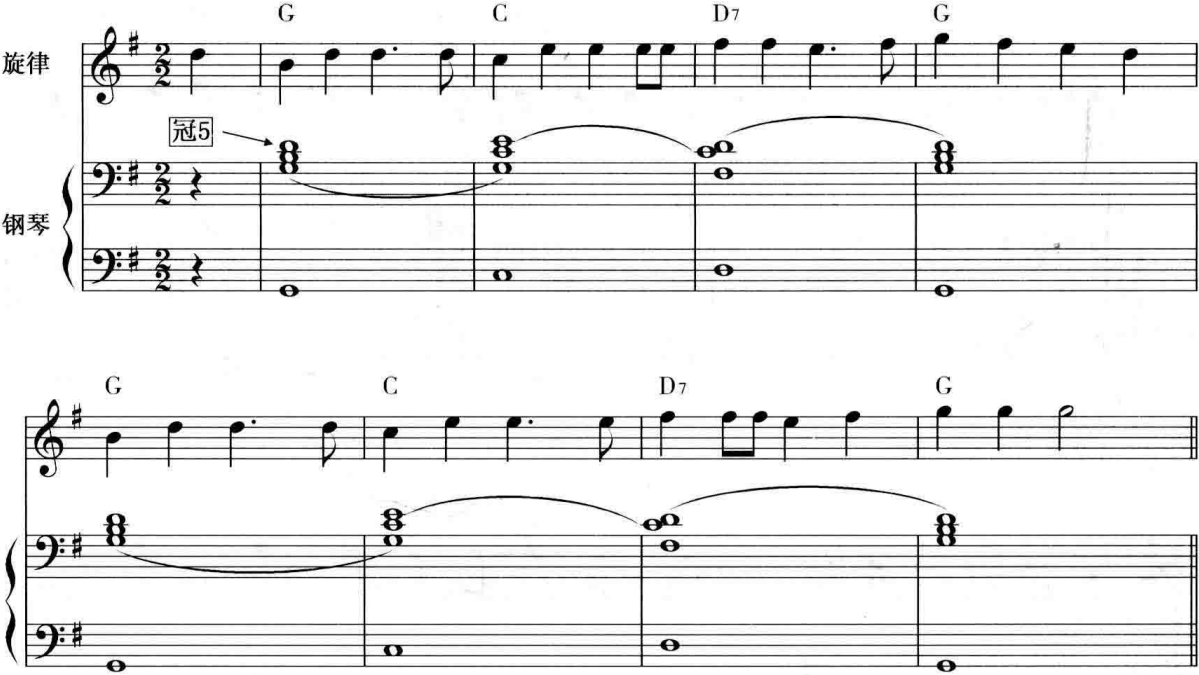
例 8-8

The musical score for Example 8-8 shows a close-up of the G and C chords. The G chord is in the first measure, and the C chord is in the second measure. A curved line connects the G notes in both chords, indicating that the common tone G should remain in the same voice part (third voice part) for a smooth connection.

以例 8-7 为基础，正确的和弦连接如下所示，例中的和弦共同音用连线表示，注意第一个和弦 G 采用的是冠 5 的位置。

例 8-9

例 8-9 展示了旋律与钢琴伴奏的乐谱。上方为旋律（G 大调，2/2 拍），下方为钢琴伴奏（G 大调，2/2 拍）。和弦标注为 G、C、D7、G。钢琴伴奏部分包含“冠5”（冠五度）的标注，指示了特定的和弦结构。



下例是柱式和弦音型化的织体：

例 8-10

例 8-10 展示了旋律与钢琴伴奏的乐谱。上方为旋律（G 大调，2/2 拍），下方为钢琴伴奏（G 大调，2/2 拍）。和弦标注为 G、C、D7、G。钢琴伴奏部分展示了柱式和弦音型化的织体，即和弦音以柱式和弦的形式出现。



下面将《棕色小水壶》的旋律和伴奏一起移低纯五度到 C 大调，看一看和弦排列方式的变化。

例 8-11

旋律

钢琴

冠5

如果在钢琴上试奏一下例 8-11 会发现, 虽然该例和例 8-10 的和弦位置一样, 如第一个和弦仍然是冠 5 的位置, 但是, 其效果却不如例 8-11 好, 和声音响有些混浊, 这是因为右手的密集和弦低于正常的密集排列音区。要改善这一点, 音区应该上移, 也就是要调整第一个和弦的冠音位置, 应该改为冠 3 较好, 如下例所示:

例 8-12

旋律

钢琴

冠3

就例8-12而言,需要说明的是,当旋律和伴奏织体采用不同音色时,它的效果是好的;而如果该例只是由一台钢琴演奏时,其伴奏和弦的冠音应该向下调整。因为这个C大调的旋律音区较低,其最低音是 e^1 ,该音应该是柱式伴奏织体(也包括后面要讲到的分散和弦织体)的冠音音高的限位音,第一个和弦应该采用冠1的位置。笔者想借此例说明,虽然前面曾经讲过,一般情况下,伴奏织体中的冠音最高可以到 g^1 ,但是,当一件键盘乐器既演奏旋律又演奏伴奏织体时,织体中的和弦冠音应该低于旋律中的最低音,以避免旋律和伴奏相互干扰,下例的效果会更好:

例8-13



下例左手部分采用的是三声部柱式和弦织体,和弦的节奏像节拍器的运动。三个声部密集排列,不像上一例那样有浓厚的低音。注意在这种织体中,低声部多数采用级进下行或上行运动以保持和弦连接的连贯性。

例8-14

Adagio

P. 莫利哀《海边的别离》

柱式和弦也可以采用较灵活的节奏型。在下面的例子中，低音进行与柱式和弦分为两个层次，柱式和弦以切分节奏为特色，主要目的是为了填充旋律长音的“空当”。

例 8-15

任达敏改编《情感》

The musical score for Example 8-15 is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has a melody line in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are Gm, Gm/#F, and Gm/F. The second system has a melody line in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are Em7(b5), bEm7, and F7. The third system has a melody line in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are bB, Dsus4, D, bB, and G7. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'p'.

2. 分散和弦织体

同一和弦内的音不同时发音而是先后发音，与之相关的织体叫作分散和弦织体。柱式和弦是分散和弦织体的基础，但分散和弦的横向声部进行往往比柱式和弦自由。分散和弦织体主要用于钢琴的左手伴奏，大体上可分成如下几类：

(1) 密集排列的三声部分散和弦织体

① 阿尔贝蒂低音^①

阿尔贝蒂低音是一种三声部的分散和弦流动织体，适用于密集排列音区，主要用于中

^① 用于给旋律伴奏的一种特定的分散和弦织体叫作“阿尔贝蒂低音”。这种织体常见于 C. P. E. 巴赫、海顿和莫扎特的键盘作品。例 8-16 的左手伴奏音型就是典型的阿尔贝蒂低音。这种音型之所以有这样一个名称，是因为其最早的使用者是意大利作曲家 D. 阿尔贝蒂 (Domenico Alberti, 1710—1740)，他在其古钢琴奏鸣曲中频繁使用此种织体，因此而得名。

速或快速的 $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{4}{4}$ 拍。三个声部的和弦可以分成低(d)、中(z)、高(g)三个声部,“d-g-z-g”的分散和弦进行是典型的阿尔贝蒂低音模式。下例莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》的左手伴奏织体就是阿尔贝蒂低音:

例 8-16

莫扎特《C大调钢琴奏鸣曲》

和弦骨干

d g z g

阿尔贝蒂低音有很强的时代特性,主要盛行于西方早期古典主义时期,贝多芬之后的作曲家极少使用这种织体。但是,如果今天偶尔使用,能产生一种“古典味道”。

②其他织体

$\frac{6}{8}$ 拍的作品也常使用三声部分散和弦织体,音型模式为“d-z-g”或“d-z-g-z-g-z”。见下例:

例 8-17

塞内维尔《月之华》

Cm Gm Cm/bE D7 Gm

d z g z g z

(2) 开放排列的三声部分散和弦织体

开放排列的三声部分散和弦织体主要用于密集排列音区和开放排列音区之间,适用于中速或慢速。在这种织体中,和弦音分布在十度以上的音程空间里,在 $\frac{2}{4}$ 和 $\frac{4}{4}$ 拍里,和弦分散的模式为“d-z-g-z”。

例 8-18

图森《星空的海边》

和弦骨干

在 $\frac{6}{8}$ 拍里，和弦分散的模式多为“d-z-g-z-g-z”。

例 8-19

塞内维尔《梦中的小鸟》

(3) 密集排列的四声部分散和弦织体

由三和弦构成四声部，必须要增加一个重复音。因为在分散和弦里，特别是音型化的分散和弦里，和弦不是同时发音，所以重复音的使用不受常规原则的严格限定。下例的音型特点是，和弦的冠音与最低音是八度重复关系，每一小节的和弦均如此。下例中带“+”记号的音均为在正常情况下不应重复的音：

例 8-20

C. 弗朗索瓦《夺标》



当和声结构是以七和弦为主时,可以像下例这样,在密集排列音区内构成无重复音的四声部分散和弦织体(转位标记省略)。

例 8-21

R. 尼科尔斯《不能没有你》

Moderato

和弦骨干

在开放(五度以上)的基础音程上方,采用密集排列的四声部分散和弦,这种织体最为常见。下例的前三小节均为四声部,第4小节为五声部,和弦的低音和冠音之间为十度音程。

例 8-22

任达敏改编《在那遥远的地方》

和弦骨干

(4) 五声部和更多声部的分散和弦织体

以四声部密集排列织体为基础，向密集排列音区再增加一个或多个和弦音，便会构成五声部或更多声部的分散和弦织体。新增加的声部并不是和弦复杂化的结果，它们不过是某些和弦音的高八度重复音。下例说明了和弦骨干同分散和弦织体的关系。第1小节和第2小节各有两个重复音。

例 8-23

在下面的例子中，当和弦持续四拍时，伴奏织体为五声部；当和弦持续两拍时（最后三小节），织体为四声部。

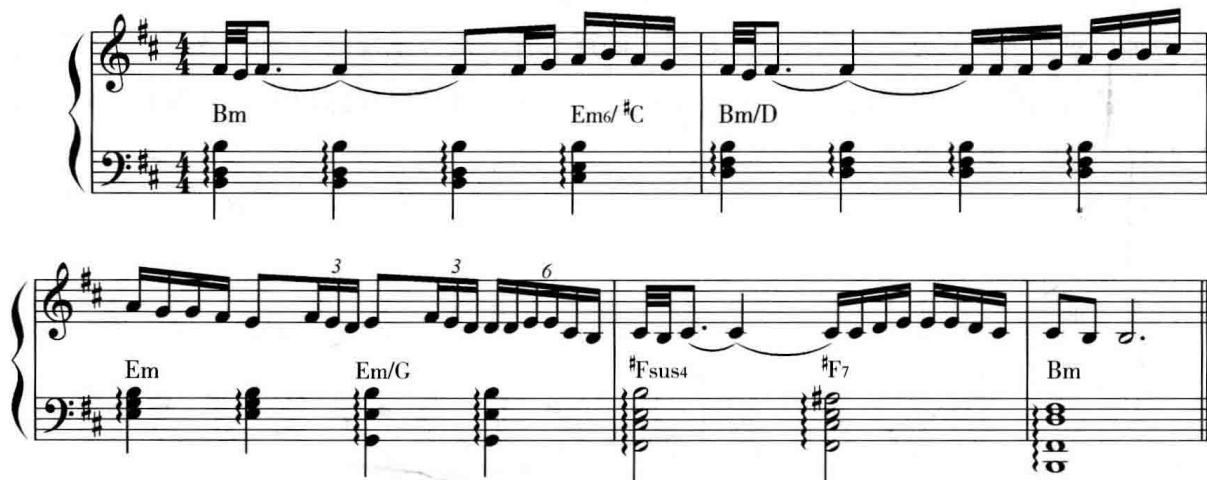
例 8-24

3. 混合织体

当一种织体既具有一定的柱式和弦织体特征，又具有分散和弦织体特征时，就叫作混合织体。柱式和弦织体与分散和弦织体的混合方式千变万化，很难将所有的可能性全部都归纳出来。这里仅举几个实例做一典型性的说明。下例的伴奏织体为三声部，是琶音（快速的分散和弦）柱式和弦。

例 8-25

J. 罗德里戈《阿兰费斯》



下例的左手部分为四声部织体，每小节有八个分拍（即八个八分音符节奏），每一小节内的第三和第七分拍为双音，其他各分拍为单音，是半柱式半分散和弦织体的混合。

例 8-26

梁文福《羞答答的玫瑰静悄悄地开》
任达敏编曲

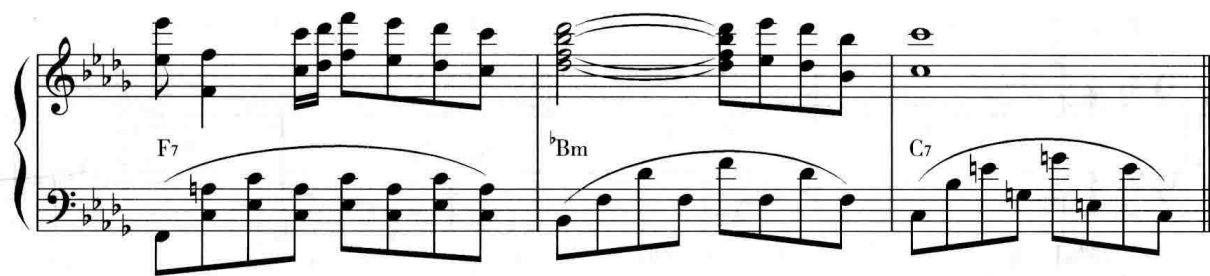


下例前四小节的左手部分为五声部音型化混合织体，其效果雄厚而宽广。

例 8-27

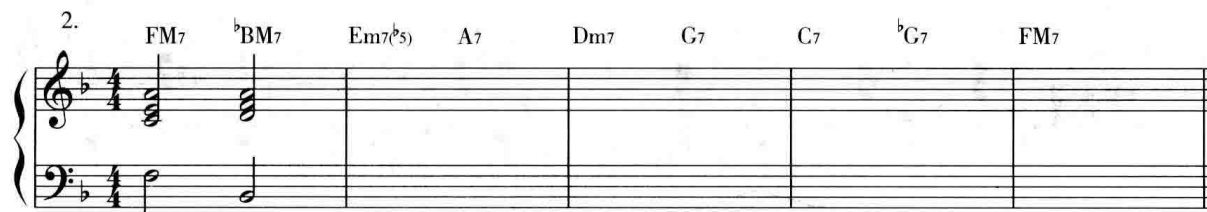
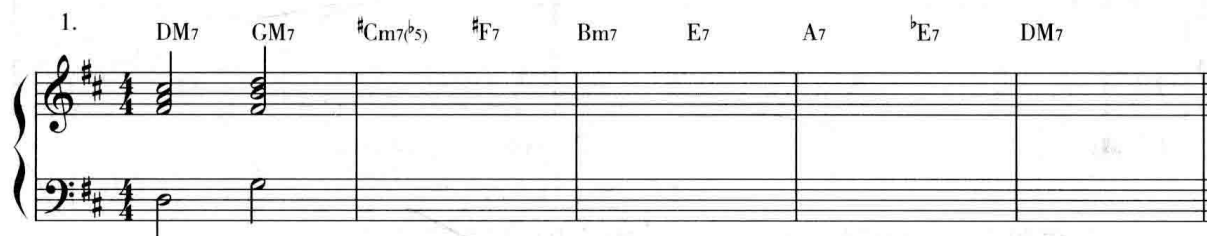
图森《秋的寄语》





练习八

(一) 根据和弦标记, 完成以下两题的四部和声连接。注意, 除了低音可以跳进外, 其余声部做平稳连接。



(二) 以下示例的是 $\flat B$ 大调的和声进行 $I - IV | I - vi | ii7 - V7 | I - \parallel$, 将该进行移到指定的调。先在括号内填上相应的和弦标记, 然后完成和弦连接。

示例:



1. D () () () () () ()

D大调: I IV I vi7 ii7 V7 I

2. $\flat A$ () () () () () ()

$\flat A$ 大调: I IV I vi7 ii7 V7 I

3. F () () () () () ()

F大调: I IV I vi7 ii7 V7 I

(三) 说明下例各片段的织体类型, 在括号内填写和弦标记。

1.

() () () ()

2.

() () () ()

3.

汤尼《月亮代表我的心》

Exercise 3: Piano accompaniment for 'The Moon Represents My Heart'. The score is in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two systems, each with four measures. Above each measure in the treble staff is a blank space () for a melody. The bass staff features a consistent eighth-note accompaniment pattern.

(四) 完成下列旋律片段的分散和弦伴奏织体 (三声部或四声部)。

汤尼《月亮代表我的心》

Exercise 4: Chord accompaniment for 'The Moon Represents My Heart'. The melody is in D major. The chords for the first system are D, Fm , G, D, and Bm . The chords for the second system are G, E/G , A, E/G , and D. The melody is written in the treble staff, and the bass staff is left blank for the student to create a three- or four-part texture.

(五) 完成下列旋律片段的分散和弦伴奏织体 (四声部或五声部)。

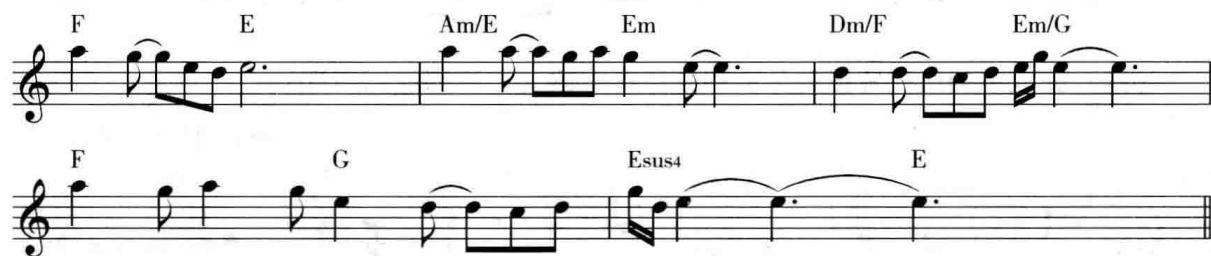
李子恒《牵手》

Exercise 5: Chord accompaniment for 'Hand in Hand'. The melody is in D major. The chords for the first system are D, Bm , and G_6 . The chords for the second system are A, G, Fm , and G_6 . The chords for the third system are Em/A , Bm , Fm , G, and Bm . The melody is written in the treble staff, and the bass staff is left blank for the student to create a four- or five-part texture.



(六) 完成下列旋律片段的柱式和弦伴奏织体 (三声部或四声部)。

陈大力、陈秀男《明月心》



(七) 完成下列旋律片段的柱式和弦伴奏织体 (低音 + 上方三声部)。

胡积英《月亮走，我也走》



中篇 流行音乐的和声

绪 论

流行音乐 (pop music^①), 又叫通俗音乐或大众音乐, 是 20 世纪在国际上广为流行的一种音乐风格。与这种风格有关的音乐大多为抒情歌曲和通俗易懂的器乐曲。

流行音乐作为一种音乐现象, 最早出现在 19 世纪上半叶的欧洲。当时, 随着工业的发展和社会经济状况的改善, 越来越多富裕起来的城市居民开始寻求音乐娱乐。为满足人们的需求, 大都市里纷纷建立起大众剧院、公共舞厅和游乐园, 许多通俗易懂的音乐作品应运而生。例如, 鲁宾斯坦的《F 大调旋律》便是为家庭钢琴娱乐而作; 约翰·施特劳斯家族为舞会创作了大量的舞曲; 罗西尼和韦伯的序曲也是当时“流行音乐会”的节目。

早期流行音乐的音乐语言直接产生于浪漫派音乐的早期传统。但是, 自 19 世纪下半叶开始, 流行音乐和浪漫派音乐便分别走上了不同的发展道路。浪漫派音乐属于艺术音乐, 其音乐语言在后来的发展过程中不断趋于复杂化, 它的欣赏者必须有较高的文化素养和音乐基础。而流行音乐的发展方向是大众化, 它的语言通俗易懂。

在 19 世纪, 欧洲刚刚兴起的流行音乐又被欧洲的移民带到美国。在这块“新大陆”上, 直到 20 世纪初, 流行音乐的风格并没有发生太大的变化。但是, 自 20 世纪 20 年代之后, 美国黑人音乐 (布鲁斯、爵士乐等) 的广泛传播, 对流行音乐的语言产生了巨大的影响。例如, 在 30 年代, 白人的伴舞乐队开始演奏黑人乐队的音乐。在这一时期, 致力于流行音乐创作的作曲家们还广泛地吸收了德彪西、拉威尔、格里格等 20 世纪作曲家的和声手法。

虽然流行音乐的和声最早产生于早期浪漫派的传统, 但是经过一个世纪发展之后, 到今天已经形成了不同于传统严肃音乐的独特和声风格。本篇将专门讲述在流行音乐中已形成规律的和声手法和惯用语言。

① 还有一个值得注意的英文术语是 popular music, 虽然 pop 一词是 popular 的简写, 但是 pop music 和 popular music 不是同义词, 前者的涵盖面较窄, 代表的是从 20 世纪 50 年代开始形成的现代流行音乐; 后者的涵盖面更宽, 它指的是自 19 世纪以来所有和“艺术音乐”(art music) 及“传统音乐”(traditional music) 相对的大众化的音乐。

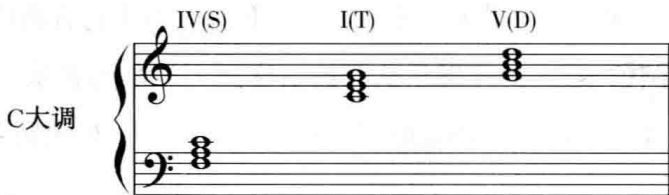
第一章 功能和声的理论

一、T、D、S 功能的划分

功能和声是以大调与和声小调（及旋律小调）为基础的一种和声理论，该理论是由拉莫^①初创，里曼^②给予完善。按照该理论，调性音阶所有音级上的和弦都可以被划分为或分析成主、属、下属这三个功能之一。功能和声理论早已成为传统和声学的基础。流行音乐和声是从传统和声脱胎而来，它的和声现象中的大部分都可以用功能和声的理论来解释。

功能和声的理论将大调或小调中的七个和弦分为三种功能，即主功能（T）、属功能（D）和下属功能（S），^③ 属功能和下属功能分别从上五度和下五度支持主功能。主音、属音和下属音这三个音级上的和弦是这三种功能的核心和弦。

例 1-1



I、IV、V这三个核心和弦被称为正和弦，其余四个和弦II、III、VI、VII被称为副和弦。这四个副和弦作为正和弦的替代和弦被分别划分到下属功能组和属功能组。功能分组的依据是：正和弦的根音上方三度和下方三度的和弦与该正和弦有两个共同音，关系最密切，因此同属一个功能组。下属功能组由II、IV、VI三个和弦组成，属功能组由III、V、VII三个和弦组成。下属功能组和属功能组均为不稳定和弦。稳定的功能和弦只有一个，即

① 让-菲利普·拉莫（Jean-Philippe Rameau, 1683—1764），法国杰出理论家与作曲家。拉莫开拓了和声理论三条路线，即阶级理论、基础低音理论以及功能理论。详细内容参见任达敏译《剑桥西方音乐理论发展史》（上海音乐出版社2011年版）第23、24章的内容。

② 胡戈·里曼（Hugo Riemann, 1849—1919），德国杰出音乐学家、教师和作曲家。

③ T、D、S分别是英文 tonic、dominant、subdominant 的简写。

主和弦 I，它是调性的核心。

例 1-2

Example 1-2 displays two musical staves. The left staff is for C major (C大调) and the right staff is for c minor (c小调). Both staves show a sequence of chords grouped into 'S组' (S group) and 'D组' (D group). The chords are labeled with Roman numerals: ii, IV, vi, I, iii, V, vii° for C major, and ii°, iv, VI, i, III+, V, vii° for c minor. The 'S组' contains the first three chords, and the 'D组' contains the last four chords. The 'T' label is placed above the first chord of each group.

和弦功能是由其根音在调式中的音级位置所体现，在做功能分析时，我们用罗马数字代表和弦的根音。就三和弦而言，其功能作用需要通过两至三个不同和弦的连接关系才能表现出来。以 C 大三和弦为例，如果在它之后连接一个上五度或下五度的大三和弦，这两个和弦的功能属性并不十分明确，这可能有两种解释。

例 1-3

Example 1-3 shows two musical staves. The left staff is for C major (C大调) and the right staff is for F major (F大调). The chords are labeled with Roman numerals: I, IV, V, I for C major, and V, I, IV, I for F major. The '1.' label is placed above the first chord of each staff, and the '2.' label is placed above the second chord of each staff.

例 1-3 说明，C - F 的和弦进行可能是 C 大调的 I - IV，也可能是 F 大调的 V - I；而 C - G 的和弦进行可能是 C 大调的 I - V，也可能是 G 大调的 IV - I。也就是说，C - F 和 C - G 的调性并不明确，它们具有两重性。

如果将 C、F、G 三个和弦恰当地连接起来，根据这三个和弦的相互关系便可以确定它们在调式中的地位，即功能。例如，按照 C - F - G - C 的顺序连接如下：

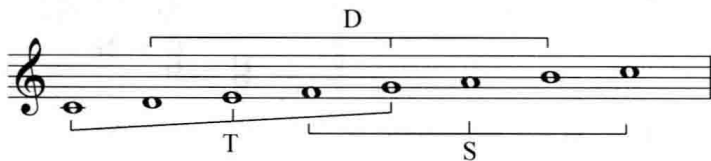
例 1-4

Example 1-4 shows a musical staff for C major (C大调). The chords are labeled with Roman numerals: TI, SIV, DV, TI. The 'C' label is placed above the first chord, the 'F' label is placed above the second chord, the 'G' label is placed above the third chord, and the 'C' label is placed above the fourth chord.

例 1-4 的和弦进行确定无疑地表明为 C 大调的 I - IV - V - I 的进行。经过 I - IV - V 的进行之后，当主和弦最后出现时，我们清晰地感受到主功能的确定性和稳定性。

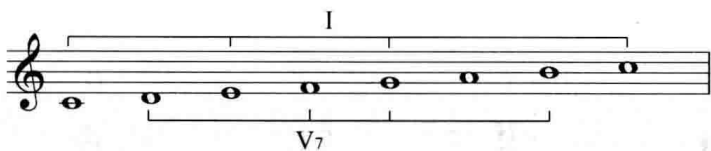
为什么 S-D-T 三种功能的进行是确立一个调性所必不可少的呢？因为，当 S-D-T 三个功能连续出现时，便将一个调式音阶的七个音级全部呈现出来，从而排除了形成其他调性的可能性，如下例所示：

例 1-5



如果使用属七和弦，在其之后再连接一个主和弦，仅两个和弦即可确定一个调性。为何属七和弦与主和弦具有这么重大的作用呢？因为这两个和弦的组成音囊括了一个调性中的六个决定性的音级，所以也就排除了其他调性存在的可能性。

例 1-6

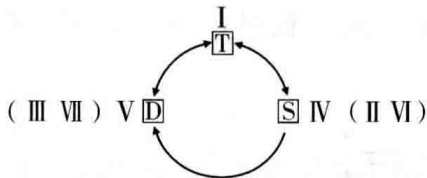


我们可以这样评价这两个和弦：属七和弦具有确定调性方向的作用，主和弦则具有确定调式的作用。当主和弦的根音上方的三音为大三度音时就是大调，为小三度音时就是小调。

二、功能和声的进行规律

在音乐作品中，和声进行是按照一定的规律不断循环。和弦的循环规律可以表现为如下图式：

例 1-7



上面的图式概括的只是和声功能进行方向的一般规律，在音乐实践中会有许多例外的情况。请注意该图式中三种功能的运动方向，其中 T-S 之间和 T-D 之间是双向可动的，S-D 之间是单向的（如同单行路），即 S 可以到 D，但 D 不可以（或在一定的条件下可以）到 S。此外，我们把 T-S 之间的交互进行、T-D 之间的交互进行以及 S-D 之间的单向进行叫作局部功能进行，把 S-D-T 的连续进行叫作完全功能进行。

例 1-8

局部功能进行：T-D-T、D-T-D

Chord sequence: C, G7, C, C, Em, C, G7, C, Em

Functional labels: I, V7, I, I, iii, I, V7, I, iii

局部功能进行：T-S-T、S-T-S

Chord sequence: C, F, C, C, Dm7/C, C, F, C, F

Functional labels: I, IV, I, I, ii2, I, IV, I, IV

完全功能进行：S-D-T

Chord sequence: F, G7, C, Dm7, G7, C, Dm7, Bm7(b5)/D, C

Functional labels: IV, V5, I, ii7, V7, I, ii7, vii5, I

以下作品片段说明了典型的以正三和弦构成的 T-S-D-T 的完全功能进行。

例 1-9

L. 里奇《无尽的爱》

Chord sequence: Bb(I), Bb(I), Bb(I), F(V), Bb(I)

Functional labels: Bb(I), Bb(I), Bb(I), F(V), Bb(I)

The musical score consists of two systems, each with three measures. The first system's chords are $\flat B(I)$, $\flat E(IV)$, and $\flat B(I)$. The second system's chords are $F(V)$, $\flat B(I)$, and F . The notation includes treble and bass staves with various musical symbols like triplets and slurs.

关于V-IV进行，应该注意，按照传统和声学的理论，正和弦V（特别是V₇）之后不可以用IV，因为V-IV的进行的音响被认为是不自然的。传统和声学将V-IV的进行称为反功能进行，必须有条件地使用（比如，V可以到第一转位的IV，或前一乐句结束于V，新的乐句可以开始于IV，等等）。但是，在近现代的音乐实践中，各种形式的V-IV的进行早已被广泛使用，所以我们当然不应该禁止。不过需要说明的是，V-IV的进行绝对不可以滥用。一般说来，最好不要在需要确立调性的初始段落里使用V-IV的进行。V-IV的进行主要用作阻碍进行或色彩性的手段。关于V-IV的用法，以后会有更具体的说明。

三、和弦的本体功能和交替功能

和弦的本体功能体现在它与主和弦的关系上。当调内和弦参与构成另一调中心时便产生交替功能。例如，在C大调里，C-F-C三个和弦的本体功能是T-S-T，其交替功能是F大调的D-T-D。

例 1-10

	C	F	C
本体功能C大调：	T	S	T
交替功能F大调：	D	T	D

在 C 大调里, C - G - C 和弦进行的本体功能是 T - D - T, 其交替功能是 G 大调的 S - T - S。

例 1 - 11

本体功能C大调: T D T
交替功能G大调: S T S

之所以同一和弦进行会产生交替功能, 是因为这些和弦没有全部穷尽使用该调性音阶的所有音高。交替功能也表现在关系大、小调之间的互相转换方面。我们知道, 关系大、小调是指使用同一调号的大调和小调, 这两者的主音之间为小三度关系。例如, C 大调的关系小调是 a 小调; 反之, a 小调的关系大调是 C 大调。

例 1 - 12

互为关系调

小三度

关系大、小调之间也有功能转换。小调的 i 和弦相当于其关系大调的 vi 和弦, 而大调的 I 和弦则相当于其关系小调的 III 和弦。关系大、小调之间还有这样一种特定的和声色彩关系: 大调中正和弦 I 、 IV 、 V 均为大和弦, 在其关系小调中这三个和弦则变为副和弦, 分别变成 III 、 VI 、 VII ; 自然小调中的正和弦 i 、 iv 、 v 均为小和弦, 在其关系大调中它们是副和弦, 分别变成 vi 、 ii 、 iii 。当然, 如果是和声小调, 其 V 级和弦是大三和弦, VII 级和弦是减三和弦。

例 1 - 13

正和弦

C大调: I ii iii IV V vi vii°

a小调: i ii° III iv V VI VII vii°

正和弦

在编配和声时应该注意正确体现调式的特点,并遵循以下几项原则:如果想确立小调,应以小调的正和弦为主;如果想确立大调,就应该以大调的正和弦为主。在此基础上,可以适当地使用副和弦代替正和弦。使用副和弦的目的是求得和声色彩的变化。在副和弦的使用方面,小调和大调有所不同。在大调中,如果需要的话,可以频繁使用副和弦;而小调则不可,如果在小调中过度(比如说连续)使用不同的副和弦,可能会使调式特征偏离小调而转向关系大调,小调将会遭到破坏,这就是交替功能的作用。一般说来,小调中的Ⅲ和弦与自然Ⅶ和弦要慎用。同理,大调中过度地使用副和弦也会使调式特征转向小调。但是,大调比小调有更多的自由。如果恰当地使用副和弦,不但大调的性质不会遭到破坏,而且会为大调增加阴柔的色彩。下面举例来说明,例1-14的旋律是典型的小调旋律:

例1-14



为该旋律配置和声时以正和弦为主,小调的特征会很鲜明,如下:

例1-15



同样的旋律,在例1-16里的副和弦使用不当,Ⅲ和Ⅶ₇的出现使和声功能交替到关系大调,不但小调的性质遭到破坏,而且听上去也不自然。

例1-16



下面举一个大调的例子,像例1-17这样一条旋律,我们一般会判定为C大调。

例 1-17



作为大调，在配和声时以正和弦为主，能使大调的特色很鲜明：

例 1-18



也可以在大调和声中适当加入副和弦。下例中连续使用了三个副和弦（iii-vi-ii），它们在和声方面使大调增加了小调的色彩，使大调听上去更优美。请比较例 1-19 和例 1-18。

例 1-19



再看例 1-20 的和声。在同一旋律下，作为 C 大调，所有的正和弦几乎都被副和弦替代并结束于 vi 和弦，这实际上已经不再是 C 大调而是 a 小调。因为，其和声进行按 C 大调看为 I-V₂/vi-vi₆-ii-III⁷-vi，而按照 a 小调看则为 III-V₂-i₆-iv-V₇-i，这恰好是建立小调的典型功能进行。

例 1-20



练习一

(一) 按照示例, 分析下面的和声进行, 用罗马数字标出和弦功能。

示例:

P. 西蒙《乐园》

F大调: I IV I IV I V

1. N. 罗塔《教父》

IV I IV I IV I V I

2. R. 罗杰斯《雪绒花》

I IV I V I II III I

3. 肯尼·吉《侧影》

I IV V

(二) 分析下列作品片段的和声，在乐谱上方括号内写出和弦字母标记并在括号右侧标出和弦功能。

任达敏编曲《我悄悄蒙上你的眼睛》

1.

任达敏编曲《梅花三弄》

2.

F. 莱《爱情的故事》

3.

The musical score is written for piano in B-flat major (two flats). It consists of two systems of staves. The first system has three measures, and the second system has three measures. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line. There are empty parentheses above the first and third measures of both systems, suggesting a space for a tempo or performance instruction.

第二章 和声的节奏与力度

一、和声的节奏

“和声的节奏是指在音乐作品的时间中和声变换的节奏。”^① 和声的节奏与旋律的节奏的表现方式不同。旋律的节奏就是谱面上记录的旋律节奏的本来面目，但旋律的节奏不等于和声的节奏，和声节奏的运动是以根音的变化（即更换根音的次数）为基础。一般情况下，和声节奏的变化速度总是慢于旋律节奏的变化速度。

以下片段选自贝多芬《第16钢琴奏鸣曲》第一乐章，右手高声部旋律的节奏非常活跃，包含了切分音节奏和连续十六分音符的节奏运动。再看左手的伴奏部分，表面上看，是八分音符的运动，但它是织体节奏，并不是和声的节奏，实际上，和声的变化（即和声的节奏）非常缓慢，开始是两小节换一次和弦，最后是一小节换一次。

例 2-1

和声的节奏：

① 该定义引自《哈佛音乐词典》（*The Harvard Dictionary of Music*）第四版之“Harmonic rhythm”词条，第376页。

例2-1是和声节奏变化比较慢的例子。例2-2 每小节出现两个不同的和弦, 和声的节奏比例2-1的和声节奏变化略快, 其音乐情绪上多了一些激动的因素。

例2-2

柴科夫斯基《十月——秋之歌》

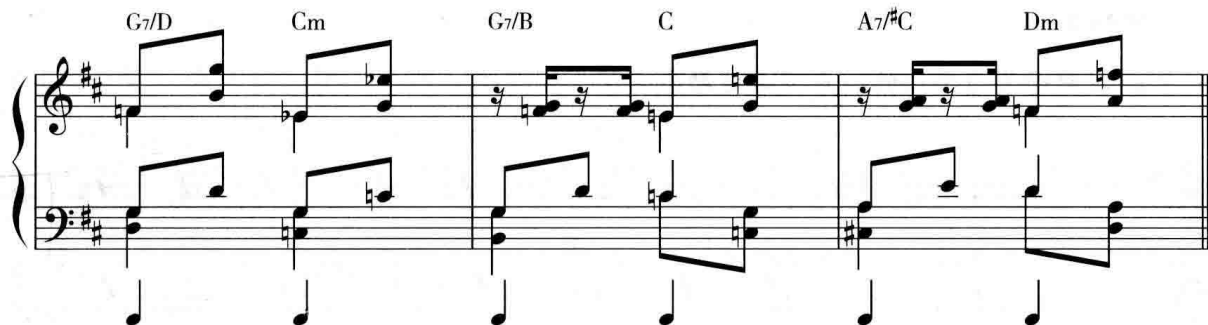
和声的节奏:

例2-3是柴科夫斯基另一部作品的片段, 它的特点是每一拍改变一次和弦, 和声的节奏比前面的例子快了一倍, 音乐的情绪显得更加激动不安。

例2-3

柴科夫斯基《二月——狂欢节》

和声的节奏:

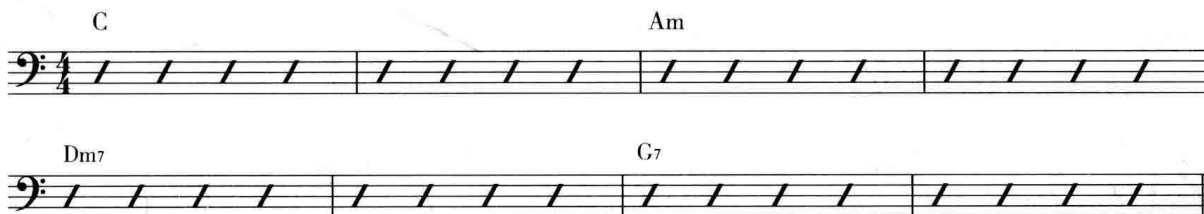


以上引用的谱例是古典和浪漫派音乐的片段，这类音乐的和声节奏非常多样，既有缓慢的，也有多变的。一般说来，较快速的和声节奏主要在热烈的乐曲或乐曲的高潮段落出现。流行音乐的和声节奏的变化一般都比较缓慢，但在一些特定的结构部位〔比如转折句（turnaround）〕往往会局部性地加快和声的节奏，从而推动乐曲的发展。

采用慢速和声节奏的慢速音乐作品，会给人造成宽广和松弛的感觉，采用快速和声节奏的音乐作品（无论速度快慢），会给人造成激动不安的感觉。在流行音乐里， $\frac{4}{4}$ 拍音乐的和声节奏的变化多数以两小节、一小节或两拍为单位，如下面三个例子所示：

例 2-4^①

a. 以两小节为单位的和声节奏运动



b. 以一小节为单位的和声节奏运动



c. 以两拍为单位的和声节奏运动

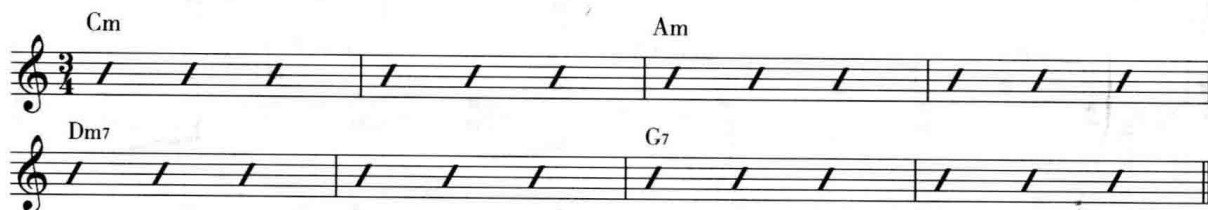


在 $\frac{3}{4}$ 拍里，和声节奏的变化主要以两小节或一小节为单位，如下例所示：

① 例 2-4 使用的是国际通用的简化谱，叫作“和弦表”。这种和弦表比主旋律谱更简单，它省略了旋律，只记录一个主题的和声序列。谱表上的斜线号表示四分音符的律动，它们只表示演奏者应该保持这种律动，但不一定每个四分音符都明确地奏出。

例 2-5

a. 以两小节为单位的和声节奏运动

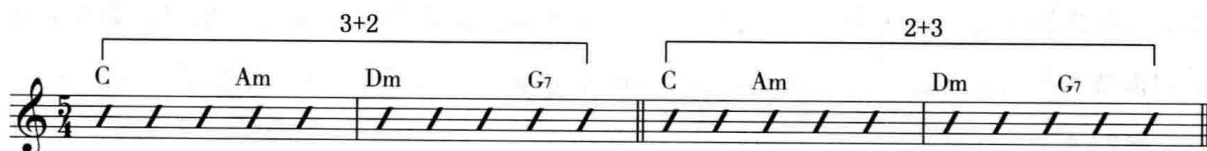


b. 以一小节为单位的和声节奏运动



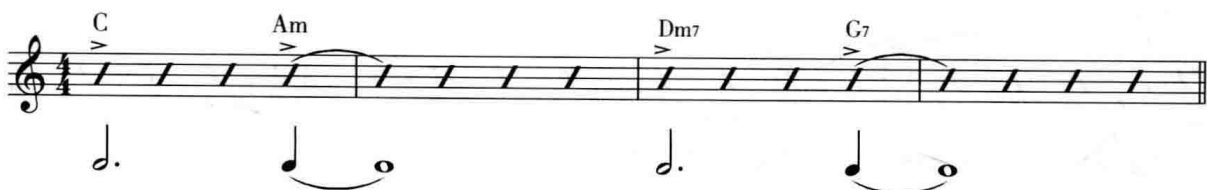
在 $\frac{5}{4}$ 拍里, 和声节奏的变化一般以八分音符 2 + 3 或 3 + 2 的模式循环。

例 2-6 以 3 + 2 或 2 + 3 为单位的和声节奏运动



在流行音乐中, 也能见到弱拍和弦持续到强拍的和声节奏, 这种进行叫作和声节奏的切分。

例 2-7



和声节奏的快慢, 与音乐的速度密不可分。例如, 对于都采用了 $\frac{4}{4}$ 拍而且和声节奏完全相同(比如, 每两拍变一个和弦)的两段音乐而言, 如果一段的速度是每分钟 60 拍, 另一段是每分钟 120 拍, 那后者的和声节奏变化听起来比前者要快一倍, 这两者的音乐情绪当然就大不相同。

除了上面的例子显示的常见的和声节奏构成之外, 有时也能见到更长时值的和声节奏。当一部作品由两个或两个以上的不同段落构成时, 作曲家往往会让第一段采用稍慢的和声节奏, 随后的段落再采用稍快的和声节奏, 这样, 就会使两个段落形成对比。总之, 和声节奏由慢到快的布局, 是许多音乐作品遵循的共同规律。如果是有再现的三部曲式的作品, 其和声节奏的布局往往采用“慢—快—慢”的模式。

例2-8是厄尔·哈根的《哈勒姆小夜曲》，用单三部曲式(A B A¹)写成。前九小节(不算反复)为A段，接下来的八小节(不算反复)为B段，最后的十一小节为再现段A¹。我们看到，开始的A段的和声节奏比较缓慢，其变化基本上以两小节(八拍)为单位，音乐的意境是比较宽广的。到了B段，和声节奏加快了两倍，和声节奏的变化以两拍为单位，音乐进入了激动的情绪，而且B段接近末尾的两小节甚至出现了以一拍为单位的和声节奏运动，使音乐进入了高潮。到再现段A¹时，和声节奏又恢复到最初的状态。该作品的和声节奏布局显然属于“慢—快—慢”的模式。

例2-8

厄尔·哈根《哈勒姆小夜曲》

Slowly

Chords and markings in the score:

- Measures 1-2: Gm6
- Measures 3-4: Cm6
- Measures 5-6: ^bE7₃, D^b9, Gm6
- Measures 7-8: Gm6 (I. ending)
- Measures 9-10: Gm6 (II. ending)
- Measures 11-12: ^bB13, Fm7
- Measures 13-14: ^bB13, Fm7
- Measures 15-16: ^bB13, Fm7
- Measures 17-18: ^bB13, B13, ^bB13, ^bE9, ^bBm7, ^bE9, ^bBm7, ^bE9, ^bD9, B9, A9
- Measures 19-20: G9, C9, F7
- Measures 21-22: G9, F9, ^bE9, ^bD9
- Measures 23-24: Gm9, D7[#]5, Gm6
- Measures 25-26: Gm6
- Measures 27-28: Cm6
- Measures 29-30: ^bE7₃, D^b9, Gm6, Cm6, Gm6, Cm6, Gm, C⁹₆, Gm6

二、和声进行的力度

在讨论和声进行的力度之前，必须先了解和弦的根音关系的构成。根音关系即一个和弦与另一和弦的根音之间的音程关系。根音关系分为如下四种：

- a. 五度关系：包括上、下纯五度
- b. 三度关系：包括上、下大三度，上、下小三度
- c. 二度关系：包括上、下大二度，上、下小二度
- d. 三全音关系：包括上、下增四度或上、下减五度

例 2-9



上述四种根音关系概括了各种可能的根音进行。一般说来，在一个调性中，一个和弦可以进行到任何关系的另一和弦。但是，不同风格的音乐往往在一定程度上表现出对某种根音关系进行的偏重。例如，浪漫情调的音乐（包括一般的流行音乐）偏重下五度进行和下三度进行；重金属摇滚乐偏重二度进行；爵士乐则偏重下五度的循环（离调）进行和三全音进行。

根音关系不同，和声进行的力度或者说动力性就不同。如果所有的和弦均采用原位的话，五度进行的力度最强，三度进行次之。二度进行的力度效果取决于和弦连接的方式如何：以传统音乐方式连接的（即避免平行五度和八度，比如第一转位和弦连续）二度根音进行，产生一种较温和的力度；以原位平行和弦方式连接（即包含了平行五度和八度的二度根音进行），则产生一种粗犷和富有棱角的效果。三全音进行的力度与五度进行相近。

还有一个必须注意的要点：原位和弦进行的力度比转位和弦的力度强，不论何种关系的根音进行，如果和弦有了转位，那么和声进行的力度就会有所削弱，变得较为柔和。流行音乐的和声主要以原位和声为主，只偶尔采用转位，因而它的大部分和声进行属于强力度进行，例 2-8（和弦均为原位）就是典型的例子。

三、和声节奏的力度

和声节奏除了快慢的差别，也有力度强弱的差别，当然，这种差别只是相对而言，无法

精确量化。总的看，强和声节奏进行具有如下的特点：采用强力度根音进行，比如强调原位和弦及下五度关系和声续进的使用；和声的变化与节拍的正常划分相一致，每小节的第一拍上改变和弦，和声的节奏变化比较快。弱和声节奏进行具有如下的特点：采用弱力度根音进行或大量采用转位和弦，在和声中添加对位性的声部运动以及和声节奏的变化缓慢，等等。

就例2-8而言，它的A段和再现的A¹段的和声节奏比较缓慢，B段的和声节奏加快了两倍，相比之下，B段的和声节奏的力度比它两端的两个段落的和声节奏的力度强许多。

练习二

分析以下的谱例，说明它们的和声节奏与和声节奏的力度有何不同。

1.

进行曲速度

埃尔默·伯恩斯坦《大逃亡进行曲》

2.

Moderately

F. 哈姆《再见布鲁斯》

3.

中速

托马斯·沃勒《忍冬玫瑰》

The musical score is written for a single melodic line in 2/2 time, marked '中速' (Moderato). The key signature has one flat (B-flat). The first staff contains four measures of music. The first measure has a Gm7 chord above it, the second has a C9 chord, the third has Gm7 and C9, and the fourth has Gm7, C9, G+9, and C. The second staff contains four measures. The first measure has an F chord, the second has Cm7 and F, the third has Fm and G7, and the fourth has Gm7 and F. The piece ends with a double bar line.

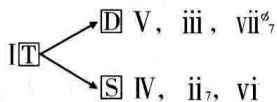
Chord symbols: Gm7, C9, Gm7, C9, Gm7, C9, G+9, C, Gm7, F, Cm7, F, Fm, G7, Gm7, F.

第三章 大调正、副和弦的进行方向

一、正和弦的进行方向

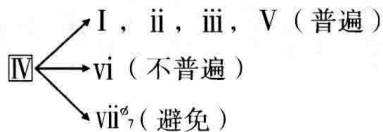
1. I 和弦的进行方向

主和弦是调性的核心，所有其他功能的和弦都对主和弦有向心力。换句话说，主和弦具有主宰其他和弦的作用。因此，主和弦可以进行到任何其他和弦，无论是属功能还是下属功能、正和弦或副和弦。见下列的图式：



2. IV 和弦的进行方向

从理论上讲，下属和弦可以进行到主功能组或属功能组的任何和弦。但是，从实际音响效果方面看，孤立的IV-vii°7的进行不太自然，因为它们之间的根音关系为三全音，所以很少被人使用。此外，IV还可以进行到同功能组内的ii、vi两个和弦。见下面的图式：



值得注意的是，在实践中，IV-ii的进行多于IV-vi。原因是，IV-ii的根音关系为下三度，IV-vi的根音关系为上三度。从和弦色彩变化的角度看，在IV-vi（上三度关系）的进行中，vi和弦的根音已经预先在IV和弦中出现，因此vi和弦接在IV和弦之后，和弦的色彩变化不够鲜明。在IV-ii（下三度关系）的进行里，ii和弦的根音相对于IV和弦而言是新的音高，因此其和弦色彩变化比IV-vi明显。

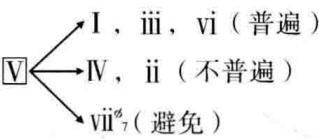
例 3-1

(不常用)

此音已在前一和弦中预先出现

3. V和弦的进行方向

我们已经知道，在所有和弦中，V（特别是V₇）和弦对主和弦的倾向最强烈，因此，V-I的进行最为普遍。前面还讲过，V-IV的进行要慎用。此外，V-vii^o₇的进行效果不佳，应避免。也就是说，除了IV和vii^o₇之外，V和弦可以随意进行到其他和弦。



总的看，大多数作品不会从头到尾只采用正和弦来配和声。但是，某些特定的体裁（如进行曲和各种舞曲）或较大作品的局部段落只配以正和弦的做法还是很普遍的，甚至有少量作品只使用了I和V₇这两个和弦。下面就是这样的例子。

例 3-2

C (I)

G₇ (V₇)

H. 威廉斯《詹姆巴拉亚》

C

G₇



下例使用了三个正和弦，采用了典型的 T-S-D-T 功能序进。

例 3-3

埃尔默·伯恩斯坦《大逃亡进行曲》



二、副和弦的进行方向

副和弦有 ii 、 iii 、 vi 和 vii° 。这四个副和弦在确立调性的作用方面不如正和弦重要，但没有副和弦参与，和声就会缺少色彩变化。一般情况下，使用副和弦时 iii 和 vi 多数只用三和弦的形式， ii 和 vii° 常用七和弦的形式（ ii_7 和 vii_7° ）。

有关副和弦的使用，我们可以从三个不同的角度思考：一是从功能替代的角度；二是从同功能组和弦连续的角度；三是从根音关系强或弱的角度。

1. 副和弦的同功能替代作用

在上一章里，我们已经论述过功能划分（即功能分组）的理论。当我们不满足正和弦的“单调”和声音响时，可以考虑用同功能组内的副和弦来代替正和弦。我们知道，除了 T 功能只有一个 I 和弦之外，S 功能组与 D 功能组各有三个和弦。在 S 功能组内， ii 、 IV 、 vi 三个和弦可以相互替代；在 D 功能组内， iii 、 V 、 vii_7° 三个和弦可以相互替代。在实践中，最常见的是下属功能组和弦的相互替代。

功能序进：T - S - D - T

正和弦：I - IV - V - I

使用替代和弦：I

ii₇

vi

 V - I

下例是 I-IV-V₇-I 的进行：

例 3-4

C F G₇ C

I IV V₇ I

下例是以例 3-4 为基础，IV 分别被 ii₇、vi 替代后的例子：

例 3-5

a. b.

I ii₇ V₇ I I vi V₇ I

虽然在理论中有一个属功能组存在，但用该组内的副和弦来替代属和弦 V 的用法并不普遍。原因在于，V 和弦对 I 和弦的强烈倾向是 iii 和 vii^o₇，所不能替代的，因为 iii-I 和 vii^o₇-I 的和声力度都比较弱，我们作和声编配时应该考虑这些特点。以下是以例 3-4 为基础，V₇ 和弦分别被 vii^o₇ 和 iii 替代后的例子，需要说明的是，这种进行不适用于与半终止或终止有关的进行：

例 3-6

a. b.

I IV vii^o₇ I I IV iii₆ I

2. 同功能组和弦的连续进行

同功能组内的和弦也可以连续使用。常见的进行方式是让功能组内的和弦构成连续下三度根音进行，即下属功能组的 $\text{vi}-\text{IV}-\text{ii}_7$ 和属功能组的 $\text{vii}^\circ_7-\text{V}-\text{iii}$ 。虽然这种进行没有改变功能，但和弦的色彩却在不断地变化。这种进行适合于“静态”旋律（即旋律徘徊在某一点上）的进行。见下面的例子：

例 3-7

a. C Am F Dm b. Bm7(b^b₅) G7 Em7 Dm7

I vi IV ii₇ vii[°]₇ V₇ iii₇ ii₇

3. 从根音关系确定副和弦的进行方向

在选择和弦时，除了要考虑个别和弦的功能属性外，还必须考虑到和弦之间的根音关系。因为根音关系不同，和弦进行的力度效果也不同。仍以 T-S-D-T 的功能序进为例，要获得强力度的效果，应多使用下五度进行，如： $\text{I}-\text{ii}_7-\text{V}-\text{I}$ 或 $\text{I}-\text{IV}-\text{V}-\text{I}$ 。与之相比，类似 $\text{I}-\text{vi}-\text{iii}-\text{I}$ 或 $\text{I}-\text{ii}-\text{vii}^\circ_7-\text{I}$ 和弦进行的力度则弱了许多。

在所有的进行中，最具动力性的和声进行就是根音为下五度关系的进行。副和弦的最佳进行方向如下所示：

$$\begin{aligned}\text{ii}_7 &\longrightarrow \text{V}_7 \\ \text{iii} &\longrightarrow \text{vi} \\ \text{vi} &\longrightarrow \text{ii}_7 \\ \text{vii}^\circ_7 &\longrightarrow \text{iii} \quad (\text{不普遍})\end{aligned}$$

将所有的副和弦按照下五度关系连接，可以构成一个“五度循环链”，这样的进行能获得最具动力的和声效果。

$$\text{vii}^\circ_7-\text{iii}-\text{vi}-\text{ii}_7$$

如果把副和弦的五度链再与正和弦连接起来，便构成连续六个不同和弦的五度循环链。

$$\text{vii}^\circ_7-\text{iii}-\text{vi}-\text{ii}_7-\text{V}_7-\text{I}$$

下面举一实例来说明副和弦的用法。例3-8的旋律有四小节，和声进行是I-V₇-I。

例3-8

以例3-8为基础，我们将和声配置改写四次，每一次加入一个副和弦。

例3-9

a.

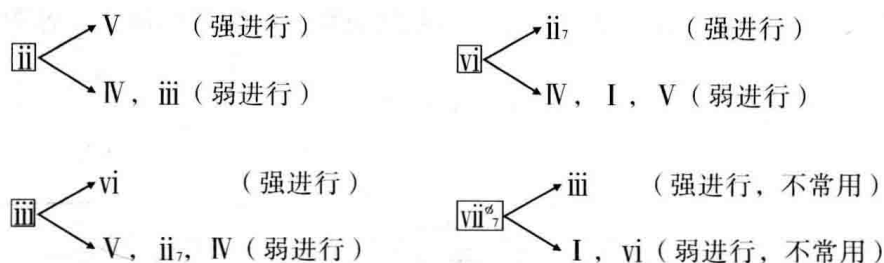
b.

c.

d.

与例3-8的和声配置进行对比可以看出,例3-9a是在 V_7 之前加入了 ii_7 和弦;在此基础上,例3-9b又在 ii_7 之前加入了 vi 和弦;例3-9c在 vi 之前加入了 iii 和弦;例3-9d在 iii 之前加入了 vii°_7 和弦。这四个例子的和声进行是以 V_7 和弦为终点,通过“逆向”的和声配置方式而获得了连续的五度关系进行。

除了下五度关系之外,副和弦也可以进行到其他关系的和弦。以下是对副和弦进行方向的总结:



为了说明和声进行的力度差别,我们仍以例3-8为基础,分别加入连接方式不同的副和弦。例3-10里出现了两个副和弦,根音关系有三度和二度。把该例与同样使用了两个副和弦的例3-9b比较,例3-10的和声力度比例3-9b弱许多。

例3-10

C Em7 Dm7 F G7 C
 I iii ii₇ IV V₇ I
 三度 二度 三度 二度

例3-11里使用了三个副和弦,根音关系为连续下二度进行。把该例与同样使用了三个副和弦的例3-9c比较,例3-11的和声力度比例3-9c弱许多,而且其和声的动力性当然也就不如后者。

例3-11

Dm7 C Bm7(b⁵) Am G7 C
 ii₇ I vii[°]₇ vi V₇ I
 二度 二度 二度 二度

练习三

下面是旋律配和声练习(用字母和弦标记)。以下几首旋律片段,各条旋律均为大调并开始于主和弦。练习要求:参照示例,在旋律上方的圆括号内标记合适的正和弦,在方括号内标记合适的副和弦,在乐谱下方标记和弦的级数。请读者尽量独立思考,不要急于看答案。

杰伊·利文斯通《苔咪》

示例:

C大调: I iii IV V₇

iii vi ii₇ V₇ I

1. N. 塞达卡《噢! 卡罗尔》

2. P. 安卡《黛安娜》

约翰·古默《雨中旋律》

3.



R. 罗杰斯《雪绒花》

4.



基斯·里德《灰色的阴影》

5.

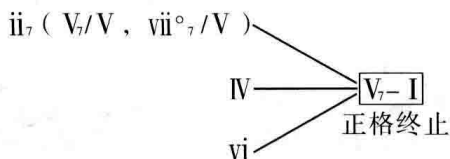


第四章 终止进行

出现在乐曲结束处（全曲的结束处或局部段落的结束处）、用来结束乐曲的和声进行叫作终止进行，也叫终止式。音乐的终止进行主要由属和弦或下属和弦进行到主和弦构成。终止进行分为多种，有正格终止、变格终止、阻碍终止、完满终止、不完满终止和开放终止。^① 终止进行在和声语言中意义重大，它是不同音乐风格的标志，音乐风格不同，其终止进行的和声模式就不同。因此，我们应该认真进行研究。

一、正格终止

$V_{(7)}-I$ 的终止进行叫正格终止。 V 和弦之前最好使用下属功能组的和弦或重属和弦。重属和弦是建立在Ⅱ级音上的大小七和弦（记号为 V_7/V ）或建立在升高的Ⅳ级音上的半减七和弦（记号为 vii°_7/V ）或减七和弦（记号为 vii°_7/V ）。以大调为例，正格终止的图式如下：



以下是大调乐曲使用正格终止的例子：

例 4-1

塞内维尔《瓦妮沙的微笑》

D大调：I ii V I

^① 在传统和声理论中，还有一种叫作“半终止”的终止进行，是一种乐曲中途的停顿和弦，一般结束于 V 和弦。但是，流行音乐或爵士乐的半终止和弦可以是任何功能的和弦。

以下是小调作品使用正格终止的例子：

例 4-2

塞内维尔《爱的协奏曲》

c小调: i VI V i

在古典音乐中，终止四六和弦的使用相当普遍。终止四六和弦是用在正格终止属和弦之前的第二转位的主和弦，传统和声学用 K_4^6 代表。终止四六是早已被放弃的音乐语汇，不过在流行音乐中，偶尔也能见到带有终止四六和弦的正格终止，因此对这个和弦的用法有所了解也是必要的。

在终止四六和弦之前最好使用下属功能组的和弦或重属和弦。以大调为例，常见的和弦进行如下所示：

$ii_7 (V_7/V, vii_7/V)$
 IV
 vi

$\searrow$
 $\longrightarrow$
 $\longrightarrow$

$K_4^6 - V_7 - I$

以下是两个使用终止四六和弦的示例，例 a 为大调（其中包含了离调进行。离调的内容见下一章），例 b 为小调：

例 4-3

a.

F大调: I $V_2 \longrightarrow IV_6$ IV K_4^6 V_7 I

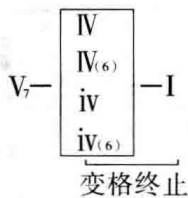
离调进行

b.

a小调: i iv K_4^6 V_7 i

二、变格终止

IV—I 的终止进行叫**变格终止**。变格终止的特点是突出下属功能和弦对主和弦的支持。变格终止的IV和弦也可以用II或VI和弦替代。以大调为例，变格终止的图式如下：



变格终止之前大多使用属和弦。下例结尾处 V₇—IV₍₆₎—I 的进行很有代表性。

例 4-4

C. 弗朗索瓦《夺标》

变格终止

音乐作品中最常见到的是**变格补充终止**，即出现在正格完全终止之后的变格终止。作为补充终止，可以先向IV和弦离调，然后再终止，如下例所示：

例 4-5

斯托尔兹《爱的小夜曲》

变格补充终止

Am7 D7 G

ii7 V7 I

G7/F C/E Cm/♭E G

V₂ IV₆ iv₆ I

离调进行 变格补充终止

在大调的变格补充终止里，IV也可以用下属功能组的其他和弦（包括变和弦）替代。
和声进行图示如下：

ii
♭II
vi
♭VI

→ I

下例是小调作品，变格补充终止由VI^{M7} - i 构成：

例 4-6

弗朗西斯·莱《爱情故事》

♭E^{M7} D7

g小调：VI V7

D11 D7 Gm $\flat$ EM7 Gm

V7 i VIM7 i

正格终止 变格补充终止

下例的结尾处使用了两次变格补充终止 (IV-I₆ 和 ii-I)，这个进行使低音形成流畅的级进下行 ($\flat$ B-A-G-F)。

例 4-7

亨利·曼西尼《赤诚的心》

FM7 F7 $\flat$ B Bdim7

F大调: I V7 IV vii^o₇/V

离调进行

F Dm Gm7 C7

I₄⁶ vi ii V7

正格终止

F $\flat$ B F/A Gm F

I IV I₆ ii I

变格补充终止 变格补充终止

三、完满终止和不完满终止

当构成终止进行的两个和弦都使用原位形式，而且主音处在主和弦的最高声部，就叫作完满终止。本章前面举过的正格终止的例子（如例4-1、4-2、4-3、4-5、4-6）均包含了完满正格终止。典型的完满变格终止应该是IV-I或IV(6)-I的进行。例4-7的结尾就是完满的变格终止的例子。

不符合上述完满终止条件的正格终止或变格终止叫作不完满终止。最常见的不完满终止是主和弦的最高声部采用三音或五音而不是主音，如下例所示：

例 4-8

C大调 不完满终止

IV₆ V₇ I V₇ IV I

a小调 不完满终止

V₇ i V₇ iv i

完满终止主要用于乐曲的最后结束处或局部段落的结束处。不完满终止主要用于乐曲结构内部的停顿，如果用于结尾，则会产生意犹未尽之感。如下例的结尾，最后一个主和弦的旋律为三音位置。

例 4-9

比尔·康蒂《仅仅为了你的眼睛》

G/B Em7 D11

G大调: I₆ vi V₁₁



现代作曲家为了使乐曲结尾最后一个和弦具有色彩性,有意构成不完满终止或不完满补充终止。主要手法是增加主和弦的不协和度。例如,采用主七和弦,或在主和弦里加入二度、六度等附加音。下例的正格终止式是不完满的,结束的主和弦为大七和弦。

例 4-10

R. 尼古拉斯《没有你我不能活》

正格终止 不完满

变格补充终止 不完满

下一例是小调作品,在结尾中,先是完满正格终止,然后是变格补充终止。注意最后的主和弦,是加入大六度和大九度附加音的小三和弦。

例 4-11

A. 曼扎内罗《阿多罗》

Am F7 E7 Am F7 E7

a小调: i VI7 V7 VI7 V7

Am F7 E7 Am Dm Am Am6/9

i VI7 V7 i iv i i(6/9)

正格终止 变格补充终止

四、阻碍终止

当正格完满终止的主和弦被下中音和弦替代，换句话说，原本为 $V_7 - I$ 的进行，现在被 $V_7 - VI$ 替代，这种进行叫作阻碍终止。在 $V_7 - VI$ 的进行里，尽管属七和弦里的三全音能得到解决，但由于 VI 是不稳定和弦，因此不能给人稳定的结束感。以下是阻碍终止的示例：

例 4-12

G7 Am E7 F

C大调: V7 vi a小调: V7 VI

值得注意的是，不是任意一个 $V_7 - VI$ 的进行都可以称为阻碍终止。阻碍终止是扩充乐曲结构的和声手段，在古典音乐中使用较多，流行音乐中使用较少。下面，我们举例说明阻碍终止的结构意义。下例有四小节，以正常的正格完满终止结束。

例 4-13

C大调: I vi ii7 V7 I

如果例 4-13 的结束和弦用 vi 替代, 由于该和弦对于 C 大调来说是不稳定和弦, 和声方面期待着继续发展, 因而结构上的扩充就是必然的, 这样一来, 原来四小节能够结束的乐句, 现在至少需要扩充一小节才能终止, 这里的 $V_7 - vi$ 的进行就是阻碍终止。见下面的示例:

例 4-14

C大调: I vi ii7 V7 vi V7 I

阻碍终止 完全终止

以 $V_7 - VI(vi)$ 进行构成的阻碍终止是古典音乐的特色用法, 古典音乐时期之后的作曲家很少使用。在当代流行音乐里, 大调作品中被广泛使用的阻碍终止是 $V_7 - IV$ 和 $V_7 - \flat VI$ 。将例 4-14 第 4 小节的 vi 改为 IV, 便构成下例所示的现代特色的阻碍终止。

例 4-15

C大调: I vi ii7 V7 IV V7 I

阻碍终止 完全终止

下例在正格终止之前出现的阻碍终止是 $V_7 - \flat VI$ 。

例 4-16

路易居《玫瑰色的人生》

乐谱展示了路易居《玫瑰色的人生》中的和声进行。乐谱为4/4拍，B $\flat$ 大调。和声进行如下：

- 第一小节：B $\flat$ 大调：I
- 第二小节：ii7
- 第三小节：Fm7
- 第四小节： $\flat B_7$
- 第五小节：阻碍终止

在下例结尾处 $V_7 - \flat VI M_7$ 的阻碍终止之后，主音在旋律声部持续了三小节，在这个过程中，作曲家巧妙地使用了 $\flat II M_7 - I$ 的变格终止进行。

例 4-17

亨利·曼西尼《月亮河》

乐谱展示了亨利·曼西尼《月亮河》中的和声进行。乐谱为3/4拍，C大调。和声进行如下：

- 第一小节：F
- 第二小节：C/E
- 第三小节：Am
- 第四小节：Dm7
- 第五小节：G7
- 第六小节： $\flat A M_7$
- 第七小节： $\flat D M_7$
- 第八小节：C
- 第九小节：阻碍进行
- 第十小节：变格终止

五、大调终止进行中的下属变和弦

在大调作品中，为了使乐曲结尾富有色彩性，作曲家们常常在终止式里使用下属变和弦。下属变和弦是下属功能组Ⅳ、Ⅱ、Ⅵ三个和弦的变体。以下是常用的、以C大调为例的下属变和弦，除了 $\flat$ Ⅱ和弦之外，它们均来自其同名小调。

例 4-18

Fm $Fm7$ $Fm6$ $Dm7\flat 5$ $\flat D$ $\flat A$
 C大调: iv iv7 iv6 $ii^\circ 7$ $\flat II$ $\flat VI$

1. 正格终止式里的下属变和弦

下属变和弦的用途十分广泛，既可以用在终止式里（包括补充变格终止），其他结构部位也可使用。和弦连接方式有两种：一是用下属变和弦直接代替终止式里自然下属和弦；二是接在自然下属和弦之后使用。下面是下属变和弦的和声连接模式，括号内的和弦（Ⅳ或 K_4^6 ）可以不用。

$I - (IV) - \begin{matrix} iv \\ iv_{(6)} \\ ii^\circ 7 \\ \flat II \\ \flat VI \end{matrix} - (K_4^6) - V_7 - I$

以下的和弦连接方式可供参考。

例 4-19

F Fm C/G $G7$ C
 C大调: IV iv K_4^6 V_7 I

b. C Fm6 G7 C
 C大调: I iv(6) V7 I

c. Dm7 Dm7^{b5} G7 C
 C大调: ii7 ii^ø7 V7 I

以下是在正格终止前使用 iv m₇ 的例子:

例 4-20

A Dm7 E A
 A大调: I iv7 V I

塞内维尔《孤独》

2. 变格终止式里的下属变和弦

变格终止式里也可以用下属变和弦。可应用的和声进行模式如下:

I — (IV) — (V₇) —
^bVI
iv
iv₍₆₎
ii^ø₇
^bII
 — I

以下是使用下属变和弦构成变格终止的例子 (美国电影《007》插曲):

例 4-21

约翰·巴里《你只能活两次》

F大调: I iv/II iv I

iv V7 iv I

变格终止

在变格补充终止式里采用下属变和弦最为常见。以下的和弦进行可供参考。

例 4-22

C大调: I IV iv I I bVI I I IV iv(6) I

变格补充终止 变格补充终止 变格补充终止

以下是一个在变格补充终止进行里使用下属变和弦的实例。

例 4-23

比利·梅林《说谎有罪》

C大调: I ii7/b9/II V7/II V7 V7 I IV iv I

正格终止 变格补充终止

六、开放终止

现代流行音乐作曲家为了追求特殊的结束效果，有时会让乐曲结束在主和弦之外的某一和弦上。以不稳定和弦结束的终止叫作开放终止。开放终止给人一种出乎意料的感觉，如果使用恰当，能取得很好的效果。属七和弦是最常见的用作开放终止的和弦之一。在下面的例子里，结束的和弦是带有增五度的属和弦，似乎是要解决到主和弦但没有这样做，高音区的 d^2 为该和弦更增加了不协和的因素。

例 4-24

O. 图森《钢琴的摇篮曲》

C大调: I vi iv iii⁶ V⁺

还有一种“淡出”结束法，即音乐的音量逐渐减小直至消失的结束法，是当代流行音乐和爵士乐唱片录音作品的结束方式。在外国出版的乐谱上，淡出标记为“Fade Out”（Fade Out 系英文，意为“淡出”），简写为“F. O.”或“Fade”，记写在乐谱最后一小节的上方或下方。淡出的结束方式不适合现场演出，多半都是在录音棚中通过后期制作而完成，可以说它是现代录音艺术的产物。

淡出结束法在和声方面没有固定的模式，但在音乐构造方面有一个突出特征，即乐曲在结束的地方会出现一个不断反复的“淡出结构”，淡出则是在这个淡出结构不断反复时音量逐渐降低的过程中实现。换句话说，音乐是在一个淡出结构的循环运动中结束，是开放性的。

用作淡出的结构可长可短，最长可以是一个乐段，一般不超过十六小节，最短可以是两小节甚至一小节（不足一个乐句的长度）。当淡出结构为一个乐段时，反复的次数就会少，可能反复一遍就够了；淡出结构越短小，反复的次数就越多。

下例的淡出结构为两小节，和声进行为 $IM_7 - ii_7$ 。

例 4-25

C. 弗克斯《巴巴芮拉》

《男人的世界》是一首三部曲式的歌曲，再现部完全终止之后是一个四小节的淡出结构，见下例：

例 4-26

H. 凯恩《男人的世界》

(再现部)

练 习 四

(一) 为下列的结束句配以不同的终止进行，在括号内写出和弦标记即可。各题按如下要求分别做出两种方案：一是正格终止与补充变格终止；二是变格终止与补充变格终止。

(二) 为下列的结束句配以不同的终止进行，每一小节使用的和弦数量不限。各题按如下要求分别做出两种方案：一是阻碍终止、正格终止和变格补充终止；二是阻碍终止、变格终止和变格补充终止。变格终止中尽量多用下属变和弦。



第五章 大调的离调进行

离调是丰富及扩大和声表现的重要手段。无论是古典音乐还是流行音乐,不使用离调的作品很少。如果从主调短时转入新调,但这个调性很快就被打破并且返回原调,这种短时转调就是离调。离调的调性都与近关系调^①有关。最简洁的离调可以由副调的V7-I两个和弦构成。在离调的过程中,副属和弦起着关键的作用,副下属和弦则起着强化离调的作用。

一、副属和弦

一首乐曲的核心调性叫主调,换一个角度看,乐谱上由曲首调号所指示的大调或小调通常就是主调。主调之外的其他各调,都被统称为副调。副调里的临时主和弦叫作副主和弦。可以作为副主和弦的必须是大三和弦或小三和弦以及在这两种三和弦基础上构成的大七和弦与小七和弦。在大调里,除了vii°之外,ii、iii、IV、V、vi和弦都可以作为副主和弦。

副调的属和弦叫作副属和弦。每个副主和弦都有自己的副属和弦。副属和弦与副主和弦的关系同属和弦与主和弦的关系完全相同。我们知道,属七和弦是大小七性质的和弦,这就是说,所有的副属七和弦也都是大小七性质的和弦。在标记和弦功能时,副属和弦用“V7/ii”和“V7/vi”等表示,它们的意思分别是ii的V7、vi的V7。副属和弦标记中的斜杠也可以换成箭头,如V7→ii。在大调里,共有五个副主和弦和五个副属七和弦。以C大调为例,如下所示:

例 5-1

主调: C 大调 (G7, C, V7, I)

近关系调: D 大调 (A7, Dm, V7/ii, ii), E 大调 (B7, Em, V7/iii, iii), F 大调 (C7, F, V7/IV, IV), G 大调 (D7, G, V7/V, V), A 大调 (E7, Am, V7/vi, vi)

副属和弦标记: (d:V7 i), (e:V7 i), (F:V7 I), (G:V7 I), (a:V7 i)

① 同调号的大小调之间以及相差一个调号的两调之间的关系叫作近关系调,有关内容详见第九章。

在所有的副属和弦中， V_7/V 是最常出现的和弦。由于 V_7/V 和弦在功能上是属和弦的属和弦，所以通常又被称作重属和弦。

二、副属和弦的引入

使用副属和弦必然会引入变化音，这不仅给和声进行增加推动力，而且也给和声本身带来色彩变化。与离调有关的变化音既可以出现在旋律声部，也可以出现在和声伴奏里。引入副属和弦必须有恰当的旋律进行。实际上，副属和弦解决到副主和弦的进行与我们曾经讲过的属七和弦解决到主和弦的进行并无差别。

我们知道，属七和弦解决到主和弦时，属七和弦各声部的运动方式是有规律的（请温习上篇第六章的有关内容），这就是：属和弦的根音在最低声部时（即原位 V_7 ），该音上行四度或下行五度进行到主和弦（原位）的根音；当属和弦的根音在高声部时，该音可以作为共同音保持不变，三音上行小二度，五音和七音均下行二度。根据这些特点，我们可以推定出适合使用副属和弦解决到副主和弦的一般旋律进行，内容如下：

第一，与正规解决相关的进行。

同音反复（或长音延续）的旋律可以理解为副属和弦的根音作为共同音而解决到副主和弦。

小二度上行的旋律有两种可能性：一是副属和弦的导音上行解决；二是某一近关系小调之副属三和弦的五音上行解决。

大二度上行的旋律可以理解为某一近关系大调之副属三和弦的五音上行解决。

上四度或下五度跳进的旋律可以理解为副属和弦的根音或五音跳进到副主和弦的根音或五音（简称为根音跳进和五音跳进）。

第二，与不正规解决相关的进行。

大二度上行的旋律可以理解为某一近关系大调之副属七和弦的五音或七音上行。

下三度或上六度跳进的旋律可以理解为副属和弦的根音跳到副主和弦的三音。

小二度上行的旋律可以理解为某一近关系小调之副属七和弦的五音上行解决。

以下是上述进行的详细说明：

1. 同音反复（或长音延续）

当旋律中有重复音时，前一个音作为副属和弦的根音，第二个音作为副主和弦的五音，这两个音是共同音。下面以C大调的下行音阶（每个音重复一次）为例，一小节为一组，除了第4、5小节之外，其他各小节均为离调进行，注意它们的连接方式。

例 5-2

C大调: $V_7 \rightarrow IV$ $V_7 \rightarrow iii$ $V_7 \rightarrow ii$ $V_7 \rightarrow I$

vii° 减三和弦不能作为副主和弦

$V_7 \rightarrow vi$ $V_7 \rightarrow V_7$ I

下例是流传很广的法国歌曲《大海》的片段，其中出现了四次离调，有三次离调是在旋律长音延续时出现的，它们为音乐增添了优美的色彩。

例 5-3

特雷内《大海》

G大调: $I(6)$ ii_2 $I(6)$ ii_2

I $V_3^4 \rightarrow vi$ I IV V_3^4/ii

ii V $V_5^6 \rightarrow vi$ V_{sus}/V $V_7 \rightarrow V_7$

2. 半音上行

半音上行的旋律可以理解为副属和弦的导音（三音）上行解决到副主和弦的主音（根音），大调和小调均有可能。

例 5-4

减三和弦不能作为副主和弦

半音上行的旋律，还可以理解为近关系小调之副属三和弦或副属七和弦的五音上行解决到副主和弦的三音^①。

例 5-5

C大调: V7, vi, V7, iii, V7, ii

3. 大二度上行

大二度上行的旋律可以理解为某一近关系大调之副属七和弦的五音上行到副主和弦的三音。在这样的进行中，副属和弦的七音也应上行二度（不正规进行）。

例 5-6

七音上行

① 在古典音乐中，这种和弦连接法非常罕见。

大二度上行的旋律还可以理解为某一副属七和弦的七音上行（不正规进行）到副主和弦的五音。

例 5-7

C大调: $V_7 \rightarrow V$ $V_7 \rightarrow iii$ $V_7 \rightarrow ii$ $V_7 \rightarrow vi$

4. 上四度（或下五度）跳进

上四度或下五度的旋律跳进，可以理解为副属和弦的根音跳进到副主和弦的根音（简称为“根音跳进”）。如果两个和弦都是原位，注意低音和旋律应构成反向进行。

例 5-8

C大调: $V_7 \rightarrow IV$ $V_7 \rightarrow iii$ $V_7 \rightarrow ii$ $V_7 \rightarrow I$ $V_7 \rightarrow vi$ $V_7 \rightarrow V$

例 5-8 中的外声部之间出现的同向八度或反向八度都不宜过多使用。为了避免这类进行，可以考虑采用转位和弦，即 $V_2 - I_6$ 的进行，见例 5-9：

例 5-9

C大调: $V_2 \rightarrow IV_6$ $V_2 \rightarrow iii_6$ $V_2 \rightarrow ii_6$ $V_2 \rightarrow I_6$ $V_2 \rightarrow vi_6$ $V_2 \rightarrow V_6$

上四度（或下五度）跳进的旋律可以理解为副属和弦的五音跳进到副主和弦的五音（简称为五音跳进）。

例 5-10

C大调: $V_7 \rightarrow vi$ $V_7 \rightarrow V$ $V_7 \rightarrow IV$ $V_7 \rightarrow iii$ $V_7 \rightarrow ii$ $V_7 \rightarrow I$

注意例 5-10 的和弦连接, 在两个外声部有平行五度。这样的进行最好避免, 可采用 $V_2 - I_6$ 的进行, 见例 5-11:

例 5-11

C大调: $V_2 \rightarrow vi_6$ $V_2 \rightarrow V_6$ $V_2 \rightarrow IV_6$ $V_2 \rightarrow ii_6$ $V_2 \rightarrow ii_6$ $V_2 \rightarrow I_6$

5. 下三度或上六度跳进

这样的旋律可以理解为副属和弦的根音跳到副主和弦的三音。当旋律音程为小三度 (或大六度) 时, 离调为大调; 当旋律音程为大三度或小六度时, 离调为小调。

例 5-12

C大调: $V_7 \rightarrow IV$ $V_7 \rightarrow iii$ $V_7 \rightarrow ii$ $V_7 \rightarrow I$ $V_7 \rightarrow vi$ $V_7 \rightarrow V$

三、离调中的旋律转接点

上面列举的可构成离调的种种旋律进行, 都是最简化的形式, 因为每个和弦只配合一个旋律音。但是在具体作品中, 当一个和弦持续时, 旋律往往是运动的和变化的。在这种

情况下，我们的注意力应该放在两个和弦接合部的旋律转接点上。**旋律转接点**是指在和弦进行中，前一个和弦中的最后一个旋律音与下一个和弦中的第一个旋律音的连接处。这里所说的构成旋律转接点的旋律音是和弦音，不是和弦外音（关于和弦外音的论述，请看上篇第七章的内容）。上一节列举的可引入副属和弦解决到副主和弦的旋律进行，均可视为和弦接合部的旋律转接点。见下面的示例：

例 5-13



总的原则是：无论旋律多么复杂，旋律转接点应该符合前述的离调旋律进行。下面的示例说明，每个副属和弦都持续两拍，在这两拍之内，旋律音有多有少，但旋律转接点是副属与副主和弦连接的关键。

例 5-14



四、连续属七和弦

当多个属七和弦（即大小七和弦）以连续下五度的根音关系连接起来所构成的进行叫作**连续属七和弦**（也叫作“**属连锁**”）。音乐作品中使用最普遍的是重属和弦进行到属七和弦（ $V_7/V - V_7$ ）。重属和弦也可以有它自己的副属和弦，叫作“**三重属和弦**”。下例是三个属七和弦的连续进行：

例 5 - 15

C大调: V₇/II V₇/V V₇
 三重属七 ——> 重属七 ——> 属七

我们知道，可以构成离调的副属七和弦有五个，再加上主调内的属七和弦，一共是六个属七和弦，这些和弦可以按照下五度根音关系连接起来，构成一个庞大的属七和弦的五度链。

例 5 - 16

C大调: V₇/iii V₇/vi V₇/ii V₇/V V₇ V₇/IV

认真观察和研究例 5 - 16 中上面三个声部的运动方式，你能看出有什么特点吗？我们总结一下，特点有两个：一是用斜线连接的两个声部为连续半音下行；二是第二声部的运动方式是下行大二度，重复一次，再下行大二度，再重复，等等。将例 5 - 16 分解为四个单声部，就更便于观察，见例 5 - 17：

例 5 - 17

连续半音下行

下行大二度 重复 下行大二度 重复 下行大二度

连续半音下行

下例在临近终止处使用了连续属七和弦的进行，这种进行具有很强的动力性。

例 5 - 18

美国民歌《墨西哥之路》

五、副下属和弦及 II - V - I 进行

副下属和弦即副调内的下属功能和弦。副下属和弦主要用在副属和弦之前，可用于在副调内构成完全功能进行，即：副 S - 副 D - 副 T。以 C 大调为例，各副调内的 S - D - T 和弦关系如下图所示：

	副下属和弦	副属和弦	副主和弦
	(IV)	(V7)	(I)
副调 {	Gm	A7	Dm(ii)
	Am	B7	Em(iii)
	$\flat$ B	C7	F(IV)
	C	D7	G(V)
	Dm	E7	Am(vi)

副下属和弦的功能标记法和副属和弦的标记法一样，也是用斜杠右侧的罗马数字代表其副主和弦。以 C 大调中向 IV 级和弦的离调的 $\text{II}_7 - \text{V} - \text{I}$ 为例，其和弦功能标记有两种方式。

	副下属和弦	副属和弦	副主和弦
	Gm_7	C_7	F
C大调：	ii_7 / IV	V_7 / IV	IV
C大调：	$\underline{\text{ii}}_7$	$\underline{\text{V}_7} \rightarrow$	IV

在流行音乐里，下属功能组内 II 和弦的地位十分重要。在大多数大调作品的 S-D-T 的功能进行中，在 S 的位置上 II₇ 和弦的使用远远多于 IV 和弦的使用。因为，IV-V 的和声力度较弱，II-V 的和声力度较强，而且 II-V 和弦是一小一大的连接，其色彩性比 IV-V 两个大和弦更丰富。下面就是一个使用 II-V-I 的典型例子。

例 5-19

保罗·塞内维尔《水边的阿狄丽娜》

C Dm G C

C大调: I ii V I

广泛使用 II₇-V₇ 或 II₇-V₇-I 的进行并将这种进行扩大到离调进行，是现代流行音乐和爵士乐的和声特色之一。以 C 大调为例，各个近关系调内的 II₇-V₇-I 的和弦关系如下所示：

	副下属和弦 II ₇	副属和弦 V ₇	副主和弦
副调	Em7-5	A7	Dm (ii)
	#Fm7-5	B7	Em (iii)
	Gm7	C7	F (IV)
	Am7	D7	G (V)
	Bm7-5	E7	Am (vi)

注意图示里副下属和弦 (II₇) 的性质共有两种：一般情况下，当副主和弦为小三和弦时，其副下属和弦 (II₇) 为半减七和弦；当副主和弦为大三和弦时，其副下属和弦 (II₇) 为小七和弦。

在离调进行中采用 II₇-V₇-I 的进行，可以使离调进行的和声极富色彩性。下例是美国电影《音乐之声》的片段，有两次离调，第 3、4 小节的和声进行是向 IV 离调的 II₇-V₇-I 进行。

例 5-20

R. 罗杰斯《登上所有的山峰》

C D7 G Gm7 C7 Fm7

C大调: I V₇ → V ii₇/IV V₇ → IV

Chords: $Dm7^b5$, C/G , $Dm7$, $G7$, C

Roman numerals: ii°_7 , K^4_4 , ii_7 , V_7 , I

下例也是 C 大调, 例中有四次离调, 除了向 IV 的离调之外, 向 VI、III、II 的离调均采用了 II_7-V_7-I 的进行。

例 5-21

亨利·曼西尼《月亮河》

Chords and Roman numerals:

- Measure 1: C (I)
- Measure 2: Am (vi)
- Measure 3: F (IV)
- Measure 4: C/E (I_6)
- Measure 5: F (IV)
- Measure 6: C/E (I)
- Measure 7: $Bm7^b5/F$ (ii°_5)
- Measure 8: $Esus4$ ($Vsus4$)
- Measure 9: $E7$ (V_7)
- Measure 10: Am (vi)
- Measure 11: $C7$ (V_7)
- Measure 12: F (IV)
- Measure 13: $bB7$ (tsV_7/vi)
- Measure 14: Am (vi)
- Measure 15: $\#F^b5$ (ii°_7)
- Measure 16: $B7$ (V_7)
- Measure 17: $Em7$ (iii)
- Measure 18: $A7$ (ii_7)
- Measure 19: $Dm7$ ($iiim7$)
- Measure 20: $G7$ (V_7)

特别值得注意的是，例 5-21 的和声应用非常精妙，虽然旋律十分简洁，没有一个变化音，但离调 $\text{II}-\text{V}_7-\text{I}$ 进行的广泛使用给和声内声部带来了许多变化音，这不仅给和声增加了色彩，而且也增加了和声动力。第 12 小节出现的 $\text{ts V}_7/\text{vi}$ 和弦是 vi 的属七和弦的三全音替代和弦。

练 习 五

(一) 写出下列各调 $\text{II}_7-\text{V}_7-\text{I}$ 的字母和弦标记。

示例: $\flat\text{G}$ 大调 $\flat\text{Am}_7-\flat\text{D}_7-\flat\text{G}$

1. E 大调 2. F 大调 3. B 大调 4. $\flat\text{A}$ 大调 5. D 大调
6. f 小调 7. g 小调 8. b 小调 9. $\sharp\text{c}$ 小调 10. e 小调

(二) 参照示例，在下列各和弦的上方写出字母和弦标记，在下方写出调性名称及 $\text{II}-\text{V}$ 功能标记（可忽略转位标记）。

示例:

1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

(三) 将下列的每一小节构成一组 V_7-I 离调进行。在谱表上方写出可能的离调进行的字母和弦标记，在谱表下方写出功能标记。

$\sharp\text{F}_7$ Bm

A大调: $\text{V} \rightarrow \text{ii}$

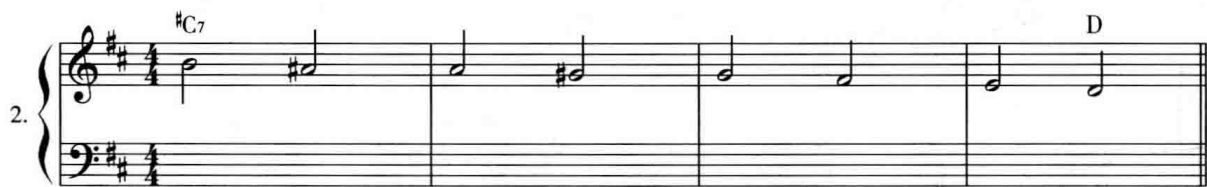
(四) 将下列每一小节构成一组 V7 - I 的离调进行。在谱表上方写出可能的离调进行的字母和弦标记, 在下方写出功能标记。



(五) 为下列旋律配和声, 尽可能多地采用离调进行, 可适当使用和弦外音。

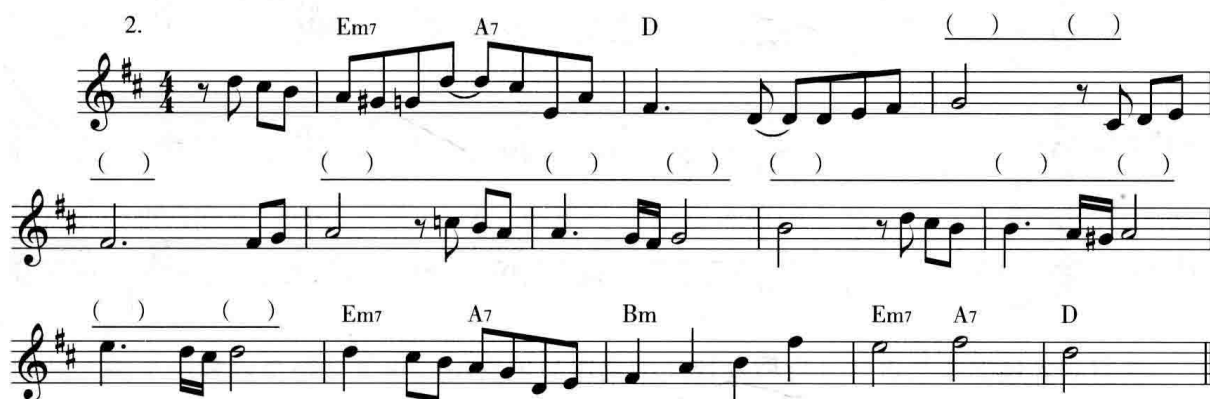


(六) 在下列旋律中适当的位置使用连续属七和弦进行。





(七) 在下列旋律的上方括号内填写和弦标记, 注意让每一个横线连接的和弦构成离调的 $V_7 - I$ 或 $II_7 - V_7 - I$ 进行。



第六章 小调的和声及其离调进行

一、小调的音阶与和弦材料

小调作品的旋律大多由和声小调或旋律小调构成，以自然小调为基础的作品数量很少。原因是自然小调里没有导音，所以无法构成有鲜明倾向的属和弦。如果是自然小调，其属和弦就会是小三和弦或小七和弦， $v7-i$ 的进行在功能上不如导音的 $V7-i$ 的进行功能明确。以下示例的是三种小调的音阶及属和弦与主和弦：

例 6-1

a和声小调

a旋律小调

a自然小调

E7 Am

E7 Am

Em7 Am

我们对大量的作品进行分析后发现，小调作品里使用的和弦材料是以和声小调为基础而构成，可使用的和弦数量比大调略少。我们知道，和声小调是有导音的调式，这个导音的运动倾向就是指向主音。从三和弦的角度看，属功能组的三个和弦都含有导音，但常用的和弦只有 V 和 vii° ， III^+ 很少使用，因为从根音关系上看，它位于主和弦的上方三度，对主和弦的倾向性会弱一些。见下面的示例：

例 6-2

三和弦

S组

D组

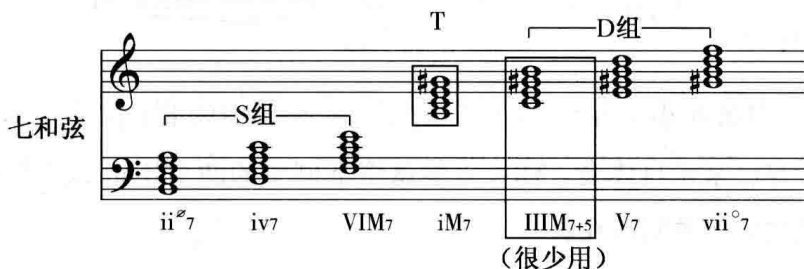
T

a和声小调 ii° iv VI i III^+ V vii°

(很少用)

如果是七和弦，除了属功能组的三个七和弦之外， iM_7 和弦也包含有导音。见下面的示例：

例 6-3



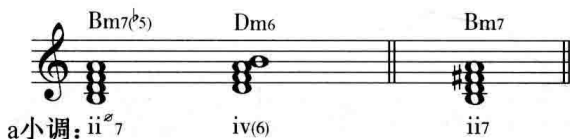
为小调旋律配和声时必须恰当地使用上述的和弦材料。总的来说， III^+ 或 $III M_7 + 5$ 基本上不用，主七和弦（ iM_7 ）也很少使用，使用较多的是主三和弦或用加六度的主三和弦 $[i_{(6)}]$ 。

例 6-4



小调的 II 级和弦有两种可使用的形式：一种是和声小调的 $ii^{\circ}7$ （半减七和弦）；另一种是旋律小调的 $ii7$ （小七和弦）。 $ii^{\circ}7$ 的第一转位往往被用来替代 iv ，通常标记为 $iv_{(6)}$ ，见下面的示例：

例 6-5



注意下例中 $i_{(6)}$ 和 $iv_{(6)}$ 的用法：

例 6-6





注意例6-7中第6小节 $\text{ii}^{\flat}7$ ($\text{\#Fm}7$) 的用法。小调中的 $\text{ii}^{\flat}7$ 和 $\text{ii}7$ 的色彩有所不同, 这一点需要读者自己来亲身体会。你可以尝试将下例中的两个 $\text{\#Fm}7$ 改为 $\text{\#Fm}7-5$, 便可体验到这两个和弦之间的差别所在。

例6-7

E. 西戈《凌晨》

Example 6-7 shows a piano accompaniment. The right hand has a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords are indicated above the staff: E, $\text{\#Fm}7$, E, Am, Am7, D7. Below the staff, the bass line is labeled with e小调: V/iv, ii7, V $\rightarrow$ iv 向iv离调, ii7/III, V7/III 向III离调.

Example 6-7 shows a piano accompaniment. The right hand has a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords are indicated above the staff: G, $\text{GM}7$, $\text{CM}7$, $\text{\#Fm}7$. Below the staff, the bass line is labeled with III, IIIM7, VIM7, ii7.

Example 6-7 shows a piano accompaniment. The right hand has a melody with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand has a bass line with notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Chords are indicated above the staff: B7, Em, B7, Em. Below the staff, the bass line is labeled with V7, i, V7, i.

小调里经常使用的变音和弦是 $\text{VI}7$ 。该和弦还可以记作 $\text{VI} (+6)$, 因为 $\text{VI}7$ 和弦的七音可以用等音 +6 替换, 见下面的示例:

例 6-8



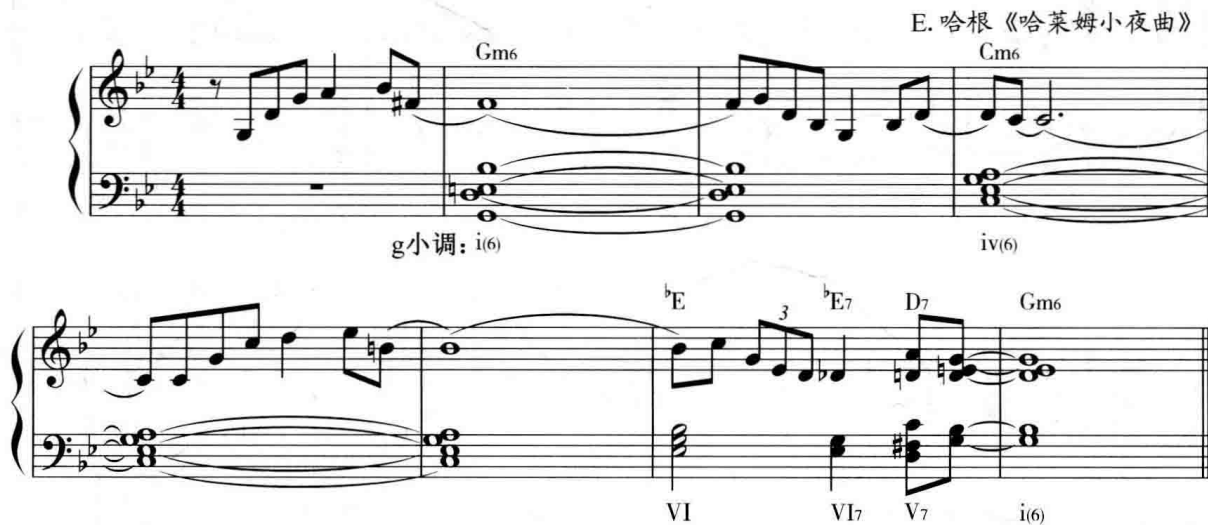
VI_7 和弦表面上看属于下属功能，但是，当该和弦采用 $VI(+6)$ 的记谱法时，传统和声理论将其称之为重属“增六和弦”，因为该和弦中包含有增六度音程而得名，它是降低三音的第一转位的重属导七和弦。

例 6-9



无论谱面记为 VI_7 还是 $VI(+6)$ ，它主要用在 V 和弦之前。下列的片段说明了 VI_7 的用法。

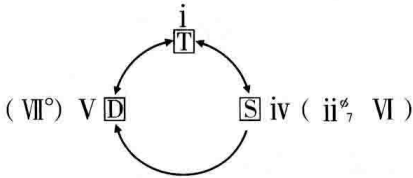
例 6-10



二、小调和弦进行的方向

小调特色的形成，主要依赖于小和弦。从例 6-2 所列出的和弦材料看，七个和弦中只有 i 和 iv 这两个和弦是小三和弦，要明确地建立小调，最重要的和弦除了 i 和 iv 之外，

还有V7和弦，它们均为正和弦。作为功能性的和声，小调和弦的进行规律和前几章已经讲过的大调和声的规律大部分一致。但是，小调还有其自身独有的值得注意的规律。小调的一般和弦循环规律如下图所示（没有Ⅲ⁺）：



上面的和弦循环图示可以分解为如下的和弦进行：

- | | |
|---------------------|------------------------|
| i - iv | iv - i |
| i - V7 | V7 - i |
| iv - V7 - i | ii°7 - V7 - i |
| i - VI (7) - V7 - i | i - VI - ii°7 - V7 - i |

例6-6的和声进行体现了典型的T-S-D-T的功能进行。再看以下两例，都与上面图示列出的和弦进行有关。

例6-11

(1) 多利·莫尔斯《西波内》

c小调: i iv i iv i V7 i

(2) S. 西坎达《多那，多那》

a小调: i V7 i V7 i iv VI V7

三、离调进行

必须说明的是，本章第一节所论述的有关小调的和弦材料是建立小调所必不可少的。

如果没有离调进行出现的话, 这些材料也就是仅有的材料。但是, 从理论上讲, 一旦涉及离调进行, 小调的和弦材料就必须扩充, 而且扩充到和关系大调的和弦材料相同的范围。

我们知道, 在离调进行中能够作为副主和弦的必须是稳定和弦, 即大三和弦或小三和弦。如果以例 6-2 列出的和弦为基础, 去掉减三和弦 (ii° 和 vii°) 与增三和弦 (III^+), 似乎可以作为副主和弦的只有 iv 、 VI 、 V 。但是, 实际情况并非如此。在前面曾经讲过, 小调中很少使用 III^+ 和弦, 但不含导音的 III 级和弦却常被作为副主和弦使用, 自然 VII 和弦也有成为副主和弦的可能。而且, 为了构成 III 级和弦的副属和弦, 小调的自然 VII_7 和弦也会出现在和弦材料之中。需要强调说明的是, 自然 VII_7 和弦只会在向 III 级和弦离调时 (作为其属和弦) 才会出现。

综上所述, 为了构成离调进行, 以例 6-2 的小调和弦材料为基础, 我们可以再增加两个和弦, 即 III 和 VII 。

例 6-12

可以离调的副主和弦

a小调: i ii° III iv V VI VII vii°

离调时使用

在以例 6-12 的三和弦为基础而构成的七和弦中, $III M_7$ 与 VII_7 和弦一般只用于离调。

例 6-13

a小调: i ii°_7 $III M_7$ iv_7 V_7 $VI M_7$ VII_7 vii°_7

离调时使用

以下是以 a 小调为例的所有离调的 $ii_7 - V_7 - i$ 和弦:

例 6-14

a小调: ii°_7 V_7 i ii_7 V_7 III ii°_7 V_7 iv

ii_7 V_7 V ii_7 V_7 VI ii_7 V_7 VII

小调里副属和弦的引入条件与大调相同，有关这方面的内容请温习中篇第五章第二节的内容。

在实际创作中，离调应该根据需要而引入，而且在同一首乐曲里不一定把所有的离调都用上。下例是两乐句的乐段，只有八小节，几乎把所有的离调进行都用上了。

例 6-15

Am Dm/A Am E7/#G A7 Dm/A G7 C

a小调: i iv i V7 $V_7 \rightarrow iv^6_4$ 离调 $V_7 \rightarrow III$ 离调

F6 Am D7/#F G C7/G F F7 B7 E7 Am

iv^6_3 i $V^6_3 \rightarrow VII$ 离调 $V^4_3 \rightarrow VI$ 离调 VI7 V_7 重属 V7 i

这里再举几个实例来说明各种离调的可能性。我们知道，在所有的近关系调里，与小调关系最密切的是其关系大调（Ⅲ），因此该调是使用频率最高的离调进行。如下例，a小调刚从主和弦进行到iv，紧接着就向Ⅲ离调，然后才回到a小调。

例 6-16

Am Dm

a小调: i iv

G G7 C Dm

V $V_7 \rightarrow III$ 离调进行 iv

Am E7 Am

i V_7 i

另一个使用频率较高的是向iv的离调。在下面的例子里有两次离调进行，先是向iv离调，紧接是向Ⅲ离调。

例 6-17

米歇尔·勒格朗《心愿的风车》

Em B7
e小调: i V₅⁶

Em E7 Am D7
i V₅⁶ → iv V₅⁶/III
向iv离调 向III离调

G CM7 $\sharp Fm7(b5)$ B7
III VIM₅⁶ ii⁶₇ V₇

下例为d旋律小调，例中出现两次离调，先是向VI离调，紧接着是向III离调。小调里向VI离调的情况并不常见。

例 6-18

V. S. 谢多伊《莫斯科郊外的晚上》

Dm E⁶₇ Gm₆ A₇ Dm F F₇
d小调: i ii⁶₇ iv(6) V₇ i V/V₆ V₇/V₆
向VI离调

$\flat B$ C₇ F E₇ A₇ Dm
VI V₇ → III V₇ → V₇ I
向III离调

Example 6-19 shows a musical score with the following chords and bass line progression:

Chord	Bass Line
Gm	iv
Dm	i
B $\flat$	VI
A7	V7
Dm	i

在例 6-19 中，向 VI 的离调很有特色，VI 和弦不是以副主三和弦的面貌出现，而是以变音和弦 VI $_7$ （增六和弦）的形式出现，然后进行到属七和弦，因而构成了连续三个属七和弦的特色进行。

例 6-19

Example 6-19 shows a musical score with the following chords and bass line progression:

Chord	Bass Line
Am	a小调:i
C7	V7
F7	VI7
E7	V7
Am	i
C7	V7
F7	VI7
E7	V7
Am	i
Am7	i7
Am6	i(6)
F6	IV(6)/III
Fm6	iv(6)/III
Bm7(b5)	ii $^{\circ}$ 7
E7	V7
Am	i

四、小调的“五度循环链”离调模式

所谓五度循环链就是将小调内所有的和弦按照下行五度的根音关系进行连接，这个五度链开始于主和弦并以主和弦结束。以 a 小调为例，以三和弦或七和弦构成的五度链如下所示：

例 6-20

三和弦的五度链:

Am Dm G C F Bdim E Am

减五度关系

a小调: i iv VII III VI ii° V i

C大调: vi ii V I

七和弦的五度链:

Am Dm7 G7 CM7 FM7 Bm7(b5) E7 Am

减五度关系

a小调: i iv7 VII7 IIIM7 VIM7 ii°7 V7 i

C大调: vi ii7 V7 IM7

分析例 6-20 会发现,五度循环链具有三个方面的特征:一是从根音关系方面看,除了 $\text{VIM}_7 - \text{ii}^\circ_7$ 和弦之间为减五度关系之外,其他和弦之间的关系均为纯五度。第二个特征是,从小调单方面和声功能看,该五度循环链似乎是由 $\text{I} - \text{IV} - \text{VII} - \text{III} - \text{VI} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$ 构成,但实际上并非这么简单。该五度循环链由八个和弦组成,前四个和弦构成的是向关系大调(III)离调的 $\text{VI} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$,后四个和弦构成的是小调的 $\text{VI} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$,也就是说,大调和小调的 $\text{VI} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$ 以五度循环方式连接到一起。这第二个特征正是五度循环链的神奇之处,即大调色彩包含于小调之内。第三个特征是,该模式的使用多数与旋律及和声的模进有关,一般由两个和弦或四个和弦组成一个模进音组。

早在三百多年前的巴洛克时期,作曲家们就已经广泛使用了这种和声模式。下例是巴洛克作曲家巴赫的《第一意大利风格协奏曲》的片段,从它的旋律或低音进行可以看出,是以两个和弦构成模进音组,和声的节奏比较快。

例 6-21

巴赫《第一意大利风格协奏曲》

Gm Cm F7 B $\flat$ B $\flat$ EM7

g小调: i iv VII $_7$ III VIM $_7$



例6-22 是亨德尔的钢琴作品《帕萨卡里亚》^①的主题，共四小节，采用了完整的五度链和声，是由四个和弦为一组的模进。

例6-22

亨德尔《帕萨卡里亚》

g小调: i iv VII III
 bB大调: vi ii V I

bE Adim/C D Gm

g小调: VI ii⁶ V i

进入古典主义时期之后，五度链和声模式曾一度被作曲家们放弃，古典乐派和浪漫派的作曲家只是偶尔使用它。但是，到了20世纪，五度链和声再次被流行和爵士音乐家们复兴，很多优秀作品都是以五度链和声为基础。以下两例出自不同的作曲家，都是流行音乐史上的经典之作。《托卡塔》是由两个和弦为一组的模进，但开始时的旋律模进不太严格。

^① 帕萨卡里亚 (passacaglia) 是巴洛克时期盛行的一种舞曲，大多数为三拍子，是音乐史上较早出现的变奏曲体裁。帕萨卡里亚的主题在低音声部，其长度一般四至八小节。上面示例的亨德尔《帕萨卡里亚》的主题不是右手的旋律，而是左手最低声部，即 G-bE-F-bB-bE-C-D-G。帕萨卡里亚的变奏方式是：低音进行不断反复，高声部则以对位的方式不断构成新的旋律，低音之上的和弦可以适当改变。

例 6-23

加斯頓·罗兰《托卡塔》

b小调: i iv
 D大调: vi ii

VII/V III/I VI

ii°7 V7 i

下例是美国著名电影《爱情故事》的主题曲片段。这首插曲的结构为再现三部曲式，这里所节选的是中部的前半部分。这个段落也使用了五度链的和声模式，但是，其第一个和弦有功能方面的变化，这里没有使用 Gm 而使用 G7，该和弦被用作 Cm 的属和弦从而构成离调进行。

例 6-24

弗朗西斯·雷《爱情故事》

g小调: I7 iv VII7
 V7 V7/III

向iv离调 向III离调

Chord progression and functional labels:

- System 1: $\flat Bm7$, $\flat Em7$, $Am7(\flat 5)$, $D7$
- System 2: Gm , Cm , $F7$
- Functional labels: $IIIIM7$, $IIIIM7$, $VIM7$, ii_7 , $V7$, i , iv , $V7/III$

练习六

(一) 下列的每一小节为一组 $II_7 - V$ 的离调进行, 在谱表上方写出可能的离调进行的字母和弦标记, 在谱表下方写出功能标记。

1.

a小调: $V_7 \rightarrow VII$

2.

g小调: $V_7 \rightarrow V$

3.

b小调: $V_7 \rightarrow VII$

(二) 在下列旋律上方的括号内填写恰当的和弦标记, 注意让每一个横线连接的两个和弦构成离调的 $V_7 - I(m)$ 进行。

1.

D. 迪奥姆金《夏日的绿叶》

Em B7 Em () () Am () () () () Em Am6 Em B7 Em

2.

伯特·巴卡拉克《雨滴不断落在我头上》

F FM7 () Am D7 Am () () Gm7 C7sus4 C7 F

(三) 参照下例第1小节给出的音型, 完成后面六小节的伴奏音型(注意前八小节的五度链和声模式)。

B. 霍华德《带我飞向月亮》

Am Dm7 G7 CM7



(四) 用五度链的和声模式为下列两条旋律配和声, 只写出字母和弦标记即可。与完整的五度链相比,《沙巴女王》的五度链的最后缺少结束的主和弦。《誓言》可使用完整的五度链和声模式。

1.

米歇尔·劳伦斯《沙巴女王》



2.

L. 奇奥索《誓言》



第七章 常见的和声模式

中篇第二章曾经论述过和声进行的力度和四种根音关系的构成。和声进行力度的差别与根音关系有关。在音乐中，不同力度的和声会产生不同的艺术效果。为旋律编配和声时，必须根据乐曲的意境和情绪来考虑和声的应用。本章将要论述的是流行音乐中常见的和声应用模式，每一种模式至少由三个或更多个不同和弦组成。

一、五度进行与模式

1. 下五度进行与模式

我们已经知道，在各种根音关系中，下五度进行最有力，这种进行不但力度强，而且是建立和巩固调性所必不可少的进行。最为典型的模式是 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 构成的完满终止进行或非完满终止进行。当 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 进行出现在乐曲最后终止处时，它就属于终止进行，当它出现在乐曲的其他结构部位时，就属于非终止进行。 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 进行无论在大调或小调，都是最常见的用法。

如果是大调，可以 $\text{II}_7 - \text{V}_7 - \text{I}$ 进行为核心（模式1），再向 II_7 和弦的前方（即书面左侧）以五度关系进行扩展，就会产生模式2和模式3的更丰富的下五度模式，这些模式均可以从主和弦之后开始。

下五度模式1 $(\text{I}) - \text{II}_7 - \text{V}_7 - (\text{I})$ （大小调均可用）

下五度模式2 $(\text{I}) - \text{VI} - \text{II}_7 - \text{V}_7 - (\text{I})$ （大调常用）

下五度模式3 $(\text{I}) - \text{III} - \text{VI} - \text{II}_7 - \text{V}_7 - (\text{I})$ （大调常用）

下五度模式4 $\text{I} - \text{IV}_7 - \text{VII}_7 - \text{III}_7 - \text{VI}_7 - \text{II}_7 - \text{V}_7 - (\text{I})$ （小调专用，也叫作“五度循环链”^①）

^① 关于小调的“五度循环链”，请温习中篇第六章第四节的内容。

以下是上述四种下五度模式的和声连接示例:

例 7-1

a. 下五度模式1

C大调: I ii V₇ I c小调: i ii[♭]₇ V₇ i

b. 下五度模式2

C大调: I vi ii₇ V₇ I

c. 下五度模式3

C大调: I iii vi ii₇ V₇ I

d. 下五度模式4

a小调: i iv₇ VII₇ III^M₇ VI^M₇ ii[♭]₇ V₇ i

将调内的所有和弦像上述的各种模式那样按下五度关系连接起来,可以构成强有力的五度循环链。这些模式从调性音乐产生的初期就广泛被用于音乐创作之中。最早我们可以在欧洲音乐之父巴赫的复调音乐作品中见到模式1和模式2的使用。例7-2是巴赫的《平均律钢琴曲集》第二卷第三前奏曲的片段,使用了模式2。

例 7-2



在晚期浪漫派作曲家瓦格纳的主调风格的作品中，能听到模式3的和声进行，如例7-3。

例 7-3

瓦格纳《婚礼进行曲》



模式2是流行音乐大调作品最广泛使用的和声进行，该模式大多被用于局部段落（如终止式或乐句内部）。也有些作品在整体上是模式2多次循环构成，例如M. 斯坦纳所作的电影配乐《夏日胜境》是由一段体构成，但是作曲家为同一主题旋律编配了两种和声。开始的和声是建立在主持续音之上，采用了I-I sus-I-I sus-I的进行，音乐的情绪听起来比较宁静（例7-4a）。当该主题反复的时候，作曲家采用了模式2的进行，音乐的情绪听起来激动不安，因为和声的推动力很强（例7-4b）。

例 7-4

a.

M. 斯坦纳《夏日胜境》





华人作曲家创作的许多流行歌曲也常采用模式2的进行。李宗盛创作的《明明白白我的心》就是一例，这里给出的片段采用了缓慢的和声节奏。

例7-5

李宗盛《明明白白我的心》

E大调: I vi

#Fm B V

E #Cm vi

#Fm B E I

关于下五度模式4，第六章第四节在论述“五度循环链”时，曾经提供过几个古典音乐和流行音乐的例子。这里再举两个例子。例7-6是一首著名的现代流行歌曲片段，这里的八小节采用了模式4的和声。

例 7-6

B. 霍华德《带我飞向月亮》

Am Dm7 G7 CM7

a小调: i iv7 VII7 IIIM7

FM7 Bm7^{b5} E7 Am A7

VIM7 ii°7 V7 i #

下五度模式 4 也可以经过裁剪或改造后再使用。例如,《法国十三天》就是剪去了开头的主和弦。

例 7-7

弗朗西斯·莱《法国十三天》

Dm G7 CM7 FM7

a小调: iv VII7 IIIM7 VIM7

Bm7 E7 Am

ii°7 V7 i

2. 上五度进行与模式

和声的上五度进行在大调和自然小调中可能性最多,大调包括 I-V、V-II、II-VI 和 IV-I。在和声小调中,上五度进行的可能性很少,只有 I-V 和 IV-I 最常用。非连续性的上五度进行在任何作品中都随处可见,只有大调和自然小调才有可能采用连续上五度进行,和声模式如下:

上五度模式 1 III-VII-IV-I (自然小调)

上五度模式 2 I-V-II-VI (大调)

例 7-8

C G Dm Am

C大调: I V ii vi

a小调: III VII iv i

实际上,上五度模式1和上五度模式2(该模式看上去如同前述的下五度模式2的逆行)是同一和弦续进的两种功能解释。这两种解释是以关系大小调为前提。这里的小调是指自然小调。我们都知道,一个大调和它的自然关系小调是建立在相同的音列之上,它们之间只是主音不同而已。例7-8给出的两种功能标记就是这种关系的具体说明。

使用该模式时一般全部使用三和弦,不使用七和弦(与下五度模式的用法不同)。使用该模式的作品远远不如使用下五度模式的作品多,正因如此,此种模式赋予作品的和声效果是很新鲜的。下例是电影《罗密欧与朱丽叶》主题曲《我们的时光》的中段(全曲为单三部曲式),开始的四小节使用了上五度模式1。

例7-9

N. 罗塔《我们的时光》

g自然小调: III VII iv i

ii $\frac{6}{VI}$ VI v i

歌曲《你看你看月亮的脸》也是使用上五度模式1的例子。

例7-10

陈小霞《你看你看月亮的脸》

f自然小调: III VII iv i VI VII i

例7-9和7-10体现了一种有趣的现象，这两个片段均为原作品第二段的开头，而且在使用了该模式之后，均以自然小调终止该段落。在这两个例子里，我们给出的标记均为小调，但实际上它们开头的第一个和弦给人的印象是大调，因此把它们分析为大调的 I - V - ii - vi也未尝不可。在整体上，这两个段落可以分析成由大调到关系小调。

以下是大调作品，选自美国电影《闪电舞》的主题曲的开始段，使用了上五度模式2。

例7-11

G. 莫洛德尔《闪电舞，多奇妙》

第一行和弦： $\text{B}^\flat$ 大调：I, V, ii, vi

第二行和弦：IV, I, bVII , $\text{V}^9\text{sus4}$, V_7

二、三度进行与模式

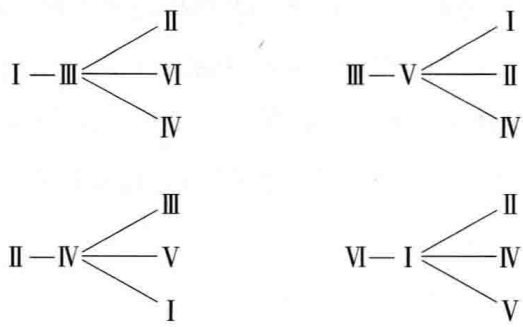
三度关系的和声进行在力度方面较五度进行稍弱一些。就三度关系而言，下三度关系用得较多，上三度关系用得较少。上三度进行之所以用得较少，主要原因是在上三度进行里，前一和弦预先包含了后一和弦的根音，因而后一和弦根音出现的鲜明度被削弱了许多，如下例所示：

例7-12

C大调：vi, I, iii, V

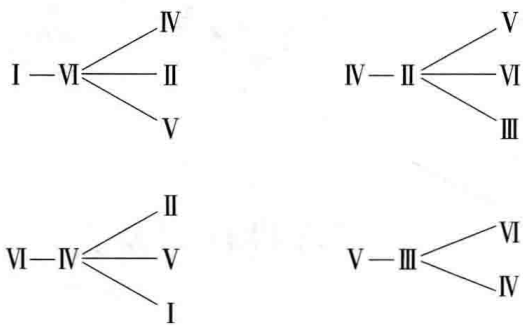
在实践中，无论大、小调，连续的上三度和声进行很少见，孤立的上三度进行比较普遍。在大调中，常见的有 I - III、II - IV、VI - I 和 III - V 等。上三度进行之后，一般接以二度或五度进行。见下面的图示：

上三度进行的图式



与上三度进行不同的是，下三度进行的根音总是新鲜的，因而下三度进行更富有色彩变化。下三度进行可以出现在任何两个和弦之间，但最常见的是以下列举的和弦关系：

下三度进行的图式



开始于主和弦的连续三四个和弦的下三度进行的模式常见于大调作品，小调作品中较少见。下三度模式如下所示：

下三度模式 I - vi - IV - (ii) (大小调均可用)

例 7 - 13

C大调 a小调

从例 7 - 13 看，其和弦连接中的共同音比较多，因而这种模式适合于静态的、起伏不大的旋律。许多优秀作品的优美片段都与下三度模式有关。歌曲《月亮河》的开始乐句体现了这种用法。

例 7-14

亨利·曼西尼《月亮河》

C大调: I vi IV I₆

《月亮代表我的心》也是运用下三度模式的著名作品之一。

例 7-15

汤尼《月亮代表我的心》

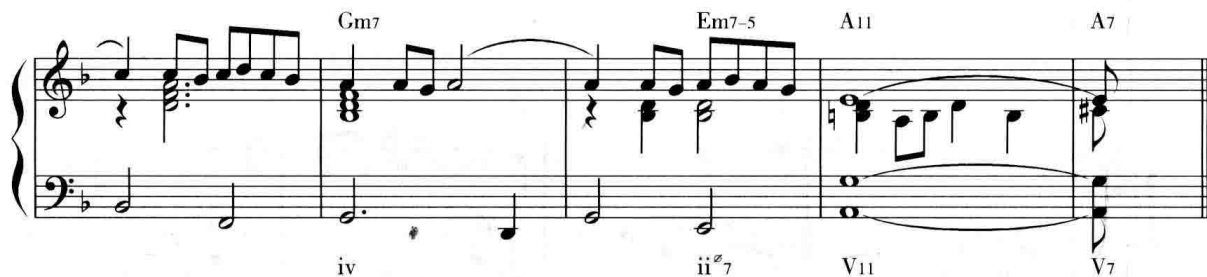
F大调: I iii IV I vi IV II₇(V₇/V) V

下例是使用下三度模式的小调作品，注意在 i - VI 的低音之间，作曲家巧妙地加入了半音（D - $\sharp$ C - C - B - $\flat$ B）经过音，使低音成为半音下行的线条。

例 7-16

米歇尔·勒格朗《幸福的结局》

d小调: i 半音经过音 VIM₇



三、二度进行与模式

总的看，二度进行是各种根音关系中力度最弱的一种进行。二度进行的和弦连接方式有两种：一种是古典风格的；另一种是现代风格的。在古典音乐作品中，如果是原位和弦，并非任何一个和弦都可以进行到上、下二度关系的另一和弦。二度进行一般出现在如下的和弦关系之间：

下二度进行：Ⅵ—Ⅴ，Ⅰ—Ⅶ

上二度进行：Ⅰ—Ⅱ，Ⅲ—Ⅳ，Ⅳ—Ⅴ，Ⅴ—Ⅵ，Ⅶ—Ⅰ

在古典音乐中，连续原位和弦的二度进行有可能产生于Ⅳ—Ⅴ—Ⅵ的连接。

按照古典音乐的原则，上述的各种二度进行必须避免出现平行五度，因为平行五度^①的音响听起来很“空洞”。在古典音乐中，如果要想让调内所有的和弦按级进关系连接，必须采用第一转位（六和弦）的形式。

例 7-17



19 世纪末出现的法国印象派作曲家（德彪西、拉威尔等）打破了有关平行五度的禁则，在原位的平行和弦的使用方面开辟了先河。由于平行五度的解放，使原位和弦的连续二度进行有了更广阔的应用天地，下例中的Ⅰ—Ⅱ—Ⅲ—Ⅳ就是包含了平行五度的连续上二度进行：

① 关于平行五度的问题，另参见上篇第五章第二节的内容。

例 7-18

德彪西《叙事曲》

Andantino

F大调: iii7 IV IM7 ii iii7 IV

严格地讲,平行和弦分为完全平行和守调平行(不完全平行)。完全平行是指和弦中各声部以相同的音程距离同向运动,因而各和弦的性质相同。但是,这种进行会导致调式、调性的模糊。守调平行是指各声部运动的音程距离取决于它们所处的调性音阶,因而各和弦的性质不完全相同。守调的平行能保持调性的统一。

例 7-19

a. 完全平行: 调性模糊

平行大三和弦

平行小三和弦

b. 守调平行: C大调

在今天,原位和弦连续二度关系的平行和声进行已经成为现代流行音乐中常用的和声手法,主要模式如下:

下二度模式 1 vi-V-IV-iii-(ii)(大调或小调)

下二度模式 2 i-VII-VI-v(自然小调)

上二度模式 1 I-ii-iii-IV(大调)

上二度模式 2 (I)-iii-IV-V(大调)

大多数作品的和声是以五度进行和三度进行为主,间或使用孤立的二度进行。但是,也有些作品是以连续二度的和声进行为特色。下例选自歌曲《玻璃心》第二段,该段采用了下二度模式 1。

例 7-20

齐秦《玻璃心》

F大调: I V₆ vi vi V IV iii⁷ ii⁷ V_{7/V} V₇

《玻璃心》的特点是旋律与低音进行的节奏相同，两个外声部构成的是反向关系。歌曲《大约在冬季》的局部也采用了下二度模式1，它的旋律与低音的节奏不相同，旋律比较活跃，伴奏声部采用了柱式和弦织体。

例 7-21

齐秦《大约在冬季》

Bb大调: I iii vi iii vi V IV iii ii V

例 7-22 是《大约在冬季》的结尾部分，g 自然小调，最后的主和弦中出现了辟卡迪三度^①。这是一个小调作品采用下二度模式1的例子。我们知道，小调的Ⅱ级和弦是减三和弦，这种和弦的音响与自然调式的旋律风格格格不入。为了避免这种音响，作曲者把Ⅱ级音降了半音，使这个^bⅡ级和弦变成了大三和弦。

① 辟卡迪三度源于法语 tierce de picardie，是指小调音乐作品的结束主和弦用大三度，也就是把期待中的小三和弦变成大三和弦。此种手法流行于文艺复兴和巴洛克时期，命名的原因不详。

例 7-22

齐秦《大约在冬季》

g小调: VI Vm iv iii $\flat$ II I

连续上二度和声进行在实践中用得较少。类似例 7-18 德彪西作品的和声用法（上二度模式 1），在流行音乐中也能见到，如下例：

例 7-23

童安格《明天你是否依然爱我》

$\flat$ B大调: I ii iii IV

注意上例的第 2 和第 3 小节强拍的两个外声部之间出现了两次平行八度。这种进行按古典音乐的和声原则是不容许的，因为这种进行使两个外声部失去了独立性。不过，今天的作曲家似乎并不在乎出现平行八度。

例 7-24 《寂寞先生》体现的是上二度模式 2 的和声用法。

例 7-24

B. 温顿《寂寞先生》

C大调: I iii IV V_7 I iii IV V_7 I

四、三全音进行

能够构成三全音进行的和弦在大调里是Ⅳ-Ⅶ，小调里是Ⅵ-Ⅱ。三全音进行不能连续，因为三全音恰好将一个八度（十二个半音）分为两半，由三全音程再到下一个三全音程，实际上又回到了起点音。例如：C- $\sharp$ F-C。

大调作品中，Ⅳ-Ⅶ的和声序进很少使用。小调里的Ⅵ-Ⅱ进行一般是作为前述的下五度模式4的一个环节而出现。

五、和声模进

模进有两种：一是在不同音高水平上将一个（单声部）旋律片段（动机或乐句）加以重复，叫作旋律模进；二是将一组和声续进在不同音高水平上加以重复，叫作和声模进。旋律模进可以独立于和声模进，而和声模进一般会兼顾旋律模进。模进的开端部分叫作初始动机，随后的移位重复部分叫作模进音组。要说明和声模进，首先应该了解什么是旋律模进。

1. 旋律模进的例子

在模进中，模进音组的起始音高和初始动机的起始音高之间的音程度数叫作模进的步伐（即音程距离）。模进的步伐一般在二度至五度之间，上行、下行均可用。在例7-25中，第5至8小节的高音声部出现了旋律模进，模进步伐是下二度。

例7-25

肖邦《华丽大圆舞曲》

初始动机 (下二度) 模进 (下二度) 模进 (下二度) 模进

ii k₄ V I

虽然旋律模进的初始动机的长短没有什么限定，但不宜过长（很少有八小节以上的初始动机），最短可以由两个不同的音组成，见例 7-26：

例 7-26



旋律模进又分为严格模进和守调模进（不严格模进）。模进音组中所包含的音程含量和初始动机所包含的音程含量完全相同，叫作**严格模进**。模进音组中所包含的音程含量和初始动机所包含的音程含量不完全相同且音程含量的变化是由一个调性音阶支配的，叫作**守调模进**或**自然音模进**。例 7-26 就属于守调模进。初始动机的音程含量是纯四度，第 1、第 2 和第 4 模进音组内部都是纯四度，而第 3 模进音组（第 4 小节）内部是增四度，这是一个不严格模进，它之所以变为增四度，是因为要保持 C 大调的统一性。如果要体现严格模进，就必须把 B 改为 $\flat B$ ，这样一来，就无法保证 C 大调的统一性。

2. 和声模进的例子

和声模进的特点是在不同的音高上重复出现相同的和声进行模式。和声模进同样也是由初始动机和模进音组构成。和声模进同样分为严格模进和守调模进。严格模进的结果往往会导致转调出现，不希望出现转调，就必须采用自然音模进。和声模进的初始动机的长度没有限定，但一般不会太长，它所包含的和弦数量必须注意，这就是不少于两个和弦。一个和弦无法构成模进的初始动机。在和声模进方面，最值得注意的是由两个和弦构成的初始动机，这两个和弦之间的根音关系主要包括上、下五度以及下三度。其他的根音关系很少使用。和声模进的步伐一般从二度到五度。

在流行音乐中，由下五度关系的若干和弦构成的动机被广泛使用，这种动机既适合自然音模进，也适合离调模进。下例的模进初始动机是由 I-IV（下五度进行）构成，随后的模进步伐均为下二度关系，是自然音模进。

例 7-27

下五度模式4的使用一般总会配合着和声与旋律模进。例如,例7-6《带我飞向月亮》的片段有八小节,后四小节实际上就是前四小节的下三度关系的和声与旋律模进。

练习七

对下列世界名曲的片段进行和声分析,从中找出模式化的和声进行。

1. G. 佐卡《心无所悟》

2. H. 柯廷《燧石》

3. 索尔·莱克《苦乐桑巴》

Three staves of music in G major. The first staff contains chords D7, C7, and B7. The second staff contains chords Em and D. The third staff contains chords C, B, and Em.

4.

Flowing

罗杰·麦吉恩《骑士乐》

Three staves of music in D major. The first staff contains chords D and $\sharp Fm$. The second staff contains chords G. The third staff contains chords A7, D, G, and D.

5.

Moderato

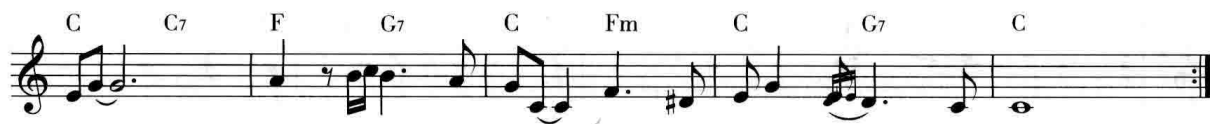
约翰·斯图尔特《信者即灵》

Three staves of music in B-flat major. The first staff contains chords F, Gm, and Am. The second staff contains chords Bb , I.F, Dm, and G7. The third staff contains chords C7, II.F, Dm, Gm7, C7, and F.

6.

H. 路易居《让它聚在一起》

Two staves of music in D major. The first staff contains chords Dm, G7, C, and Dm. The second staff contains chords G7, C, C7, F, G7, C, Dm, and G7.



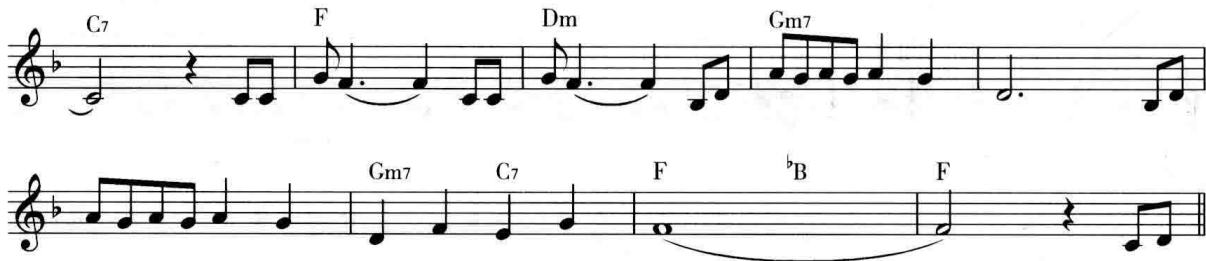
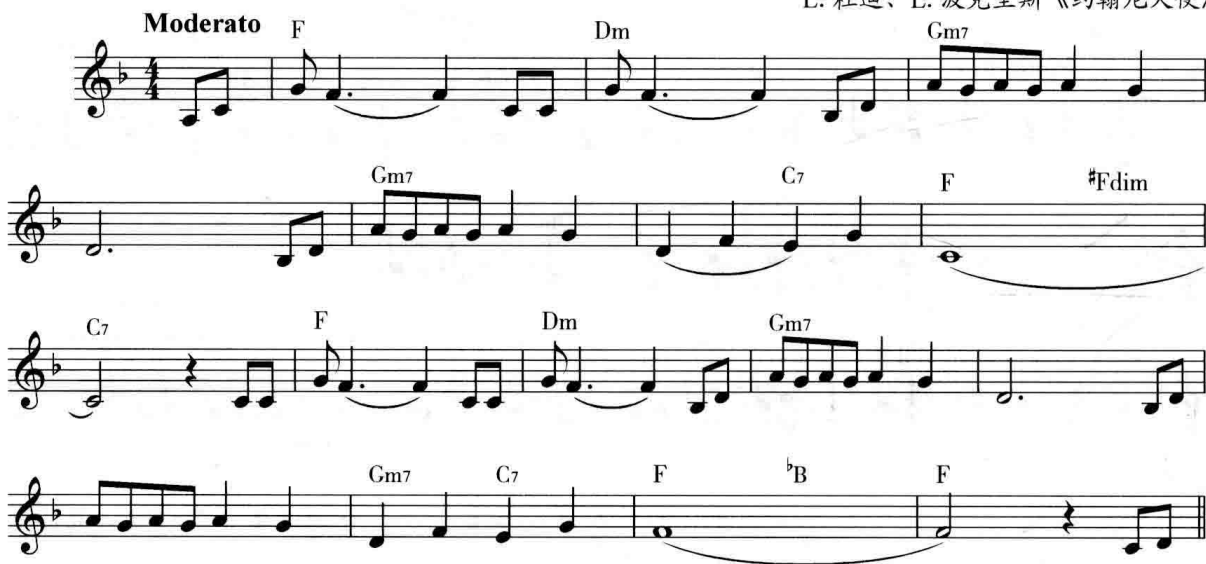
7.

C. 西格曼、R. 麦克斯韦尔 《退潮》



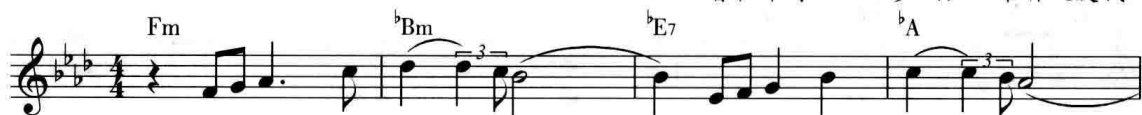
8.

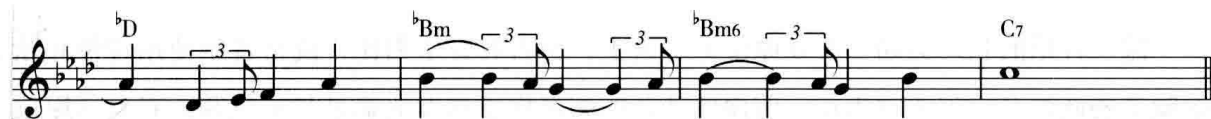
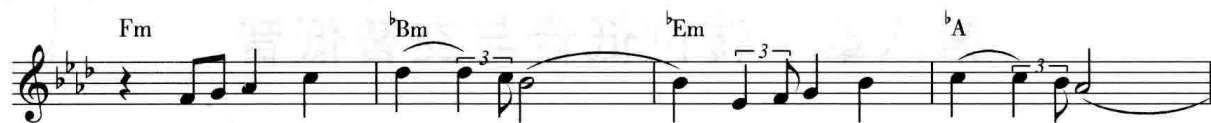
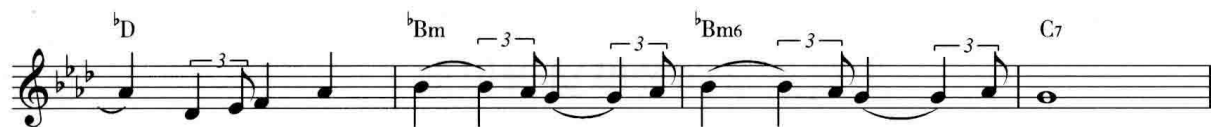
L. 杜迪、L. 波克里斯 《约翰尼天使》



9.

V. 普拉维奇尼、P. 多纳焦 《未曾说爱我》





第八章 转位低音与交替低音

流行音乐的和声运动主要以原位进行为主。与古典音乐相比，流行音乐使用转位和弦的频率要低很多。到本章为止，前面所涉及的和声规律基本上都是与原位和弦有关。原位和弦的进行听起来功能鲜明而且具有较强的和声力度，这是所有流行音乐的共性特征。但是，始终是原位进行，难免会造成低音进行缺乏旋律性。为了构成旋律化的、平稳的低音线条，可以适当使用转位和弦。级进（包括半音进行）的低音进行多数为下行，上行比较少。能否有机会使用级进下行的低音进行，由和弦之间的根音关系决定。

使用转位的低音，应遵守合理的声部重复原则^①和进行原则，否则会导致音响不良或破坏和声的流畅性。首先，应该注意原位和弦与转位和弦在音响上的差别。例8-1是同一和弦的原位与转位的例子，请在钢琴上比较它们的音响。

例 8-1

The musical notation for Example 8-1 is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system, labeled 'C' and '原位' (Original), shows a C major triad with C4 in the bass and E4 and G4 in the treble. The second system, labeled 'C/E' and '第一转位' (First Inversion), shows the triad with E4 in the bass and C4 and G4 in the treble. The third system, labeled 'C/G' and '第二转位' (Second Inversion), shows the triad with G4 in the bass and C4 and E4 in the treble. The notes are represented by whole notes.

不难发现，转位和弦比原位和弦的响亮度弱，而且整体音响也不如原位和弦坚实，但是，转位和弦的音响相对比较柔和。在使用转位的低音时，应考虑到这一差别。总的来讲，适当使用转位和弦，会给和声音响增添柔美的成分。

能否使用转位和弦，重点要注意旋律音在和弦中所处的位置。如果旋律音是和弦的根音或五度音，该和弦可随意使用原位或某种转位；如果旋律音是和弦的三音，应该避免使用第一转位，原位和其他转位可以使用。一般情况下，任何和弦（特别是大三和弦）的三度音都是不能重复的，如果把这种重复放在两个外声部，就更加不良。

^① 有关重复音原则，参见上篇第四章。

一、使用转位和弦的常见模式

在流行音乐中，转位和弦的使用多数与特定的和声进行模式有关。常见的模式有如下几种：

第一，当先后连接的三个和弦的根音关系为上三度接下五度时，中间的和弦可采用第二转位，使三个和弦的低音构成级进下行。见例8-2：

例8-2

a.

C大调: I iii vi I iii⁴ vi

b.

C大调: iii V I iii V⁴ I

第二，当出现连续下三度关系和声进行时（下三度关系的和弦连接应永远采用原位），可以通过使用经过音来填充低音的三度音程之间的空当。以C大调的I-VI-IV-II的进行为例，三度之间的填充音既可以看成经过音（带“+”记号的音），也可以看成第三转位的低音。

例8-3

I vi IV ii I (I₂)vi (vi₂)IV (IV₂)ii

在大调里，I-vi-IV-ii进行的四个和弦之间也可以插入转位的经过性的主和弦或属和弦：

插入经过和弦：

下三度进行: I vi IV ii

例8-4 是一个采用上述模式的实例。

例8-4

M. 哈姆利什《最后一次这样的感觉》

旋律

和声

D大调: I

D A/C Bm7 D/A

IV I₆ V_{7/V} V₇ I V₆

Bm7 D/A G D/F# Em7 A7

vi I₆ IV I₆ ii7 V₇

二、交替低音

交替低音^①（也叫交替贝斯）是指在同一和弦之下，低音声部交替出现该和弦的不同构成音。在二拍子和四拍子的乐曲中，交替低音的时值一般是以一拍或两拍为单位，也就是说，当一个和弦持续两拍以上时，才会有机会使用交替低音。如果是三拍子，交替低音的运动是以一小节为单位，当一个和弦持续两小节以上时，才有机会使用交替低音。交替低音总是和音型化的伴奏织体密不可分。

① 交替低音是一种被传统和声学教科书忽略的重要作曲手法。例如，在国内最通用的教材《和声学教程》（杜波夫斯基等人合著，人民音乐出版社2000年版）和辟斯顿的《和声学》中，均未涉及交替低音的概念和应用问题。

以例8-5的旋律为例,在同一和声方案之下有两种伴奏音型。音型I用的是普通的低音进行,在每小节里低音重复三次,这样的低音进行听起来有些单调。音型II用的是交替低音进行,听起来十分富有动感。

例8-5

例8-5展示了同一和声方案下的两种伴奏音型。旋律部分在G大调，和弦为G, C, Cm, G/D, D7, G。音型I是普通低音进行，音型II是交替低音进行。

虽然不同风格或体裁的音乐有不同的伴奏音型,但是,交替低音的构成原则是通用的。交替低音进行的一般原则即先后顺序是:

属和弦:五音(或三音)在先,根音在后

其他和弦:根音(或三音)在先,五音在后

经常使用交替低音的体裁包括各种进行曲、各种古典舞曲、早期的爵士乐以及各种现代拉丁舞曲。实际上,早在浪漫主义时期,作曲大师们就已经确立了交替低音的应用原则。下面是勃拉姆斯的《匈牙利舞曲第五号》,主调是g小调,这里给出的片段包括了模进转调,分别是c小调、 $\flat$ B大调和g小调,每个调性均由V7-I的进行构成,其中的属七和弦的交替低音顺序是“三音—五音”,其他和弦是“根音—五音”。

例8-6

勃拉姆斯《匈牙利舞曲第五号》

例8-6展示了勃拉姆斯《匈牙利舞曲第五号》中的和声进行。片段包括c小调、 $\flat$ B大调和g小调，每个调性均由V7-I的进行构成。和弦标注为G7, Cm, c小调: V7, i。

The first staff shows a bass line for F7 in B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line consists of eighth notes: F2, B-flat2, F2, B-flat2, F2, B-flat2, F2, B-flat2. Above the staff, the chord is labeled F7. Below the staff, the key signature is labeled B大调: V7 and the chord is labeled I.

The second staff shows a bass line for D7 in G minor. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line consists of eighth notes: D2, F2, D2, F2, D2, F2, D2, F2. Above the staff, the chord is labeled D7. Below the staff, the key signature is labeled g小调: V7 and the chord is labeled VI.

使用交替低音应注意避免不良的进行。例如,在IV-I的进行里,IV和弦不使用交替低音,只用原位低音,以免造成在前一小节的弱拍和后一小节的强拍重复同一低音的不良进行。

例 8-7

The staff shows two examples of IV-I progressions in C major. The first example is labeled '不好' (bad) and shows a bass line for IV (F2) and I (C2) with a repeat sign. The second example is labeled '好' (good) and shows a bass line for IV (F2) and I (C2) with a repeat sign.

以下是两种常见的音乐体裁的伴奏音型和交替低音模式:

例 8-8

a. 进行曲

The staff shows a bass line pattern for a march in C major. The key signature has no flats. The bass line consists of eighth notes: C2, E2, C2, E2, C2, E2, C2, E2. Above the staff, the key signature is labeled C大调: I and the chord is labeled V7.

b. 探戈

The staff shows a bass line pattern for a tango in D minor. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The bass line consists of eighth notes: D2, F2, D2, F2, D2, F2, D2, F2. Above the staff, the key signature is labeled d小调: i and the chord is labeled V7.

爵士乐的早期形式拉格泰姆^①是由传统的进行曲演变而来，除了旋律的节奏比进行曲的节奏复杂之外，它仍然保留了进行曲风格的交替低音伴奏音型，著名的拉格泰姆钢琴曲《款待者》就是一例。

例 8-9

乔普林《款待者》

C大调: I IV I

G大调: I_{IV} VI₆ K V₇ I

$\frac{4}{4}$ 拍的流行音乐经常使用下列的交替低音音型：

例 8-10

C大调: I V₇

以下是三拍子舞曲的交替低音模式：

例 8-11

C大调: I V₇

^① 拉格泰姆 (ragtime)，爵士乐的早期形式之一，主要指钢琴独奏的爵士乐作品，乔普林是这种形式的最著名的演奏家和作曲家。伴奏使用交替低音和旋律中大量使用切分节奏是它的特色。

以使用交替低音为特色的拉丁舞曲有多种,最常见和最流行的有波萨诺瓦 (bossa nova)、贝圭英 (beguine) 和桑巴 (samba)。

例 8-12

a. 波萨诺瓦 b. 贝圭英

和弦节奏

交替低音

c. 桑巴

在使用交替低音时,必须要考虑到低音与旋律音之间的音程关系。以前面的例 8-6 为例,它所有属七和弦的交替低音均选择了三音在先(不是五音在先)与根音在后的交替,如果把该例的前两小节的低音改写成像例 8-13 这样五音在先的话,必然会导致低音对旋律音的不必要重复,从而造成这两小节的强拍上出现空洞的音响。

例 8-13

强拍的低音与旋律音相同, 音响空洞

勃拉姆斯《匈牙利舞曲第五号》

下例《多瑙河之波》的交替低音是由笔者编写,它的交替低音是按照总的原则和旋律音的实际情况而选择的。

例 8-14

J. 伊万诺维奇《多瑙河之波》

交替低音:

练习八

(一) 在下列的作品片段中, 根据和弦标记找到适合使用转位的和弦并且给出新的和弦标记。

1. E. 普雷斯利《温柔的爱》

2.

L. 巴卡罗夫《邮递员》

3.

H. 阿伦《纸月亮》

4.

B. 波特《一个锡兵》

5.

L. 汤普森《就这样记住我》



6.

S. 施瓦茨 《某一天》



(二) 完成下面几个作品片段的交替低音进行。

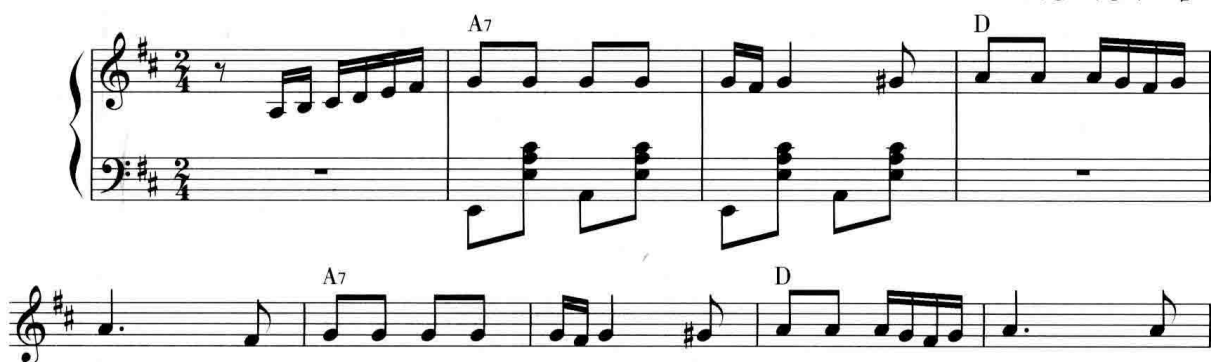
1.

M. 托马斯 《夏威夷归营号》



2.

F.W. 巴克 《美国巡警》



First system of musical notation (treble clef, key of D major) with chords: G, D, #F7, Bm.

Second system of musical notation (treble clef, key of D major) with chords: G, D, A7, D.

3. J. 伊万诺维奇《多瑙河之波》

Third system of musical notation (treble clef, key of D major) with chords: G7, C, G7.

Fourth system of musical notation (treble clef, key of D major) with chords: C, E7.

Fifth system of musical notation (treble clef, key of D major) with chords: Am, Dm6, E7, Am.

第九章 调关系：转调和离调

一、调关系

调与调的关系就是一个音阶与另一音阶的关系。调关系主要分为近关系调和远关系调。两调之间的“距离”远近的测量方法很简单，主要看两个调的调号差别。一般说来，两调之间的调号数量差别越小，其调关系就越近；两调之间的调号数量差别越大，调关系就越远。

1. 近关系调

调号相同或相差一个升号或一个降号的两调，叫作近关系调。调号相同的调是指关系大小调，如 C 大调和 a 小调、F 大调和 d 小调。相差一个升号的调（多一个升号的叫作属调^①）或相差一个降号的调（多一个降号的调叫作下属调^②）之所以“近”，是因为这类调关系所包含的共同音最多（如果是两个自然调式，两者之间有六个共同音）。例如，C 大调与 G 大调相差一个升号，仅有一个 F 和 $\sharp F$ 的差别。F 大调和 a 小调也是只有一个 B 和 $\flat B$ 的差别（如果是 a 和声小调，还会增加一个临时的 G 和 $\sharp G$ 的差别）。因为近关系调之间的共同音多，所以两调之间的关系是近的。

调关系的远近也可以从和弦的角度观察。我们知道，一个调里有七个三和弦，在大调里，除了 vii° 是减三和弦，其余的和弦都是大三和弦或小三和弦。 vii° 和弦里没有纯五度，不能代表一个调，其他的和弦可以各代表一个调。例如，以 C 大调作为主调，ii 代表 d 小调的主和弦，iii 代表 e 小调的主和弦，IV 代表 F 大调的主和弦，V 代表 G 大调的主和弦，vi 代表 a 小调的主和弦。

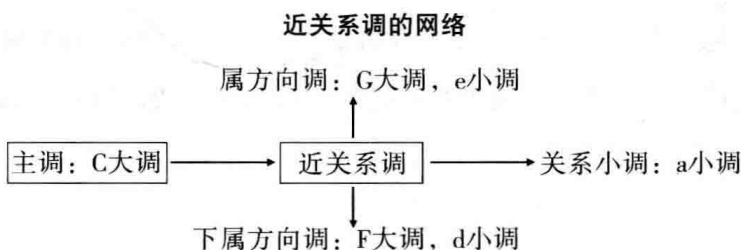
① 如果是降号调，减去调号中的一个降号就是属调。

② 如果是升号调，减去调号中的一个升号就是下属调。

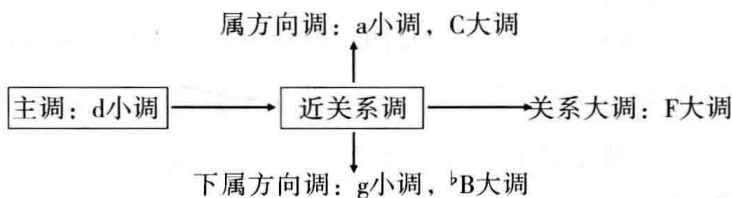
例 9-1



上例所示的主调及其近关系调实际上构成了一个由三对关系大小调互联的网络。第一对是主调及其关系小调，第二对是属调（以属音为主音的调叫做属调）G大调及其关系小调 e 小调，第三对是下属调（以下属音为主音的调叫做下属调）F 大调及其关系小调 d 小调。见下面的图式：



小调的近关系调网络与大调相同。如果以 d 小调为主调，它的近关系调网络如下所示：



2. 远关系调

两调之间在调号方面相差两个和两个以上的升号或降号，叫作远关系调^①。如，C 大调和 D 大调、C 大调和 $\flat$ E 大调等。例 9-4 的片段从 E 大调开始，第 9 小节转入 $\flat$ A 大调，这两个调性之间属于远关系。

二、离调与转调

转调的概念有狭义和广义之分。广义地讲，在乐曲进行当中，不论以何种方式，由一

^① 这种远关系调的划分理论来自柏西·该丘斯的理论（柏西·该丘斯《和声学》第 119 页，缪天瑞编译，人民音乐出版社 1962 年版）。

一个调转换到另外一个调就叫转调。转调之前的调性叫前调或原调，后转入的调性叫后调或新调。在下面的作品片段中，音乐开始于 C 大调，随后在第 5 至 6 小节转到 G 大调，然后又回到主调。但是，这个转调不是真正的转调，只是离调，因而和弦标记仍然在 C 大调之内。

例 9-2

J. 戈德史密斯 《飞梦》

乐谱片段展示了 J. 戈德史密斯《飞梦》中的和声进行。乐谱分为两个系统，每个系统包含四小节。第一系统标注为 C 大调，包含和弦 C(add2)、Dm7/C、G9sus4 和 C(add2)。第二系统标注为 G 大调，包含和弦 D7/C、G/B、Dm7 和 G/D。乐谱下方标注了和弦的功能：第一系统的和弦分别为 C 大调的 I(2)、ii2、V(4)、V7 和 I(2)；第二系统的和弦分别为 G 大调的 V2/V、V6、ii7 和 V4。第二系统被标注为“离调”。

我们遇到了一个问题：离调和转调是如何区分的？中篇第五章曾经为离调下了一个定义：如果从主调短时转入新调，但这个调性很快就被打破并且返回原调，这种短时转调就是离调。暗示另一个调的最简单和最快捷的方法就是使用副属和弦。例如，例 9-2 的第 5 至 6 小节出现的两个和弦（ $V_2/V - V_6$ ），在听觉上具有 G 大调的 $V_2 - I_6$ 的印象，但是，随后的 ii_7 和弦中所包含的 F 音，抵消了刚刚出现过的体现 G 大调的 $\sharp F$ 音，因而 G 大调的出现只是暂时的，这种进行就属于离调进行。

当音乐从一个调转入一个新调，而且这个新调得到了必要的巩固，就叫作转调。这里所说的“必要的巩固”方法有两种：一是在新调上出现完满终止进行；二是在新调上持续较长时间（比如四小节以上）。也就是说，在新调上是否出现巩固性的进行，是区分离调和转调的重要标志。

现在，我们需要再回顾一下前面曾经讲到过的离调进行，我们为何不把它们看成是转调，原因在于它们的和声进行均缺乏对新调的巩固性的进行。这里再举一例，例中的主调为 g 小调，紧接着离调到 c 小调，然后又返回 g 小调。其中的 c 小调这部分被看成离调，是因为它持续得很短。

例 9-3

塞内维尔《悲哀的结束》

g小调: i $\#V_6$ i

c小调: V_7/iv V_7 i

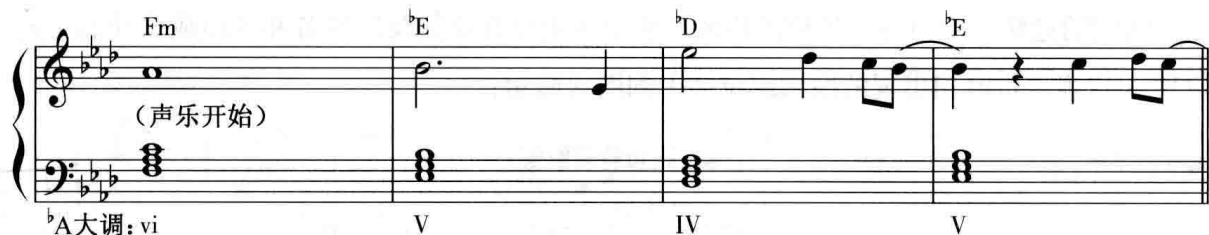
离调也可以是连续的，即连续向两个以上的新调离调，然后再回到主调。下例选自美国电影《泰坦尼克》的主题曲《我心依旧》的间奏和随后转入新调的主题片段。在这个间奏之前，主题已经完整地得到呈示，乐曲一直是 E 大调。间奏之后是主题的后半部分被移高大三度（ $\flat A$ 大调）的重复，这个移高的重复将主题曲推向高潮。间奏的末尾（第 8 小节）通过共同和弦（ $\sharp C/\sharp G$ ）和一个特殊的准备和弦（ $\sharp G_7/\sharp F$ ）转到上方大三度的远关系 $\flat A$ 大调。

例 9-4

W. 詹宁斯《我心依旧》

E大调: vi_7 $V_{(4)}$ IV $V_{(4)}$

$\flat A$ 大调: vi_7 $V_{(4)}$ IV V_2/IV



三、转调方式

转调有如下三种可能性：

第一，不改变调号的转调。这种转调涉及的是关系大小调之间的相互转换。

第二，改变调号的转调。这种转调可以在谱面上改变调号，也可以不改变调号而采用临时变音记号。这类转调包括大调与大调之间、小调与小调之间以及大调与小调之间的相互转换。

第三，不改变主音的“调式交替”。如果前后两调的主音相同但调式不同（大调转小调或小调转大调），这种转换不叫做转调，而是被称为调式交替，具体可以叫作大小调交替（如 A 大调与 a 小调）或小大调交替（如 a 小调与 A 大调），这种调关系也叫作同主音调。

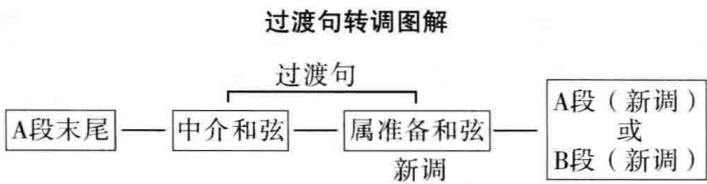
总的看，无论是古典音乐还是流行音乐，转调的前后调之间的关系是没有限定的，有上下大、小二度关系的转调，有上下大、小三度关系的转调，也有上下四、五度关系的转调。

从原调转入新调的具体方式有两种：一种是通过共同和弦的转调，叫作共同和弦转调，通常所说的“转调”多半是指这种转调。另一种转调是不通过共同和弦，叫作直接转调。共同和弦也叫作中介和弦，它是前后调共同拥有并且具有双重功能的和弦，在原调里发挥了一种功能，在新调里发挥了另一种功能。例如，由 C 大调转入 G 大调时，如果把 C 大调的主和弦（C-E-G）变成 G 大调的下属和弦使用，这个和弦就是共同和弦。

1. 共同和弦转调

在设计转调和声时，首先应该注意转调过程发生在何种结构部位。一般不外乎两种情况：一是段落内部转调，这种转调发生在同一乐段内部，即一个乐段以某一调性开始，以新调结束；另一种是过渡句转调，这种转调过渡句出现在两段并列时的前一乐段的末尾，过渡句的转调过程是为下一转入新调的段落的开始做准备。在流行音乐中，后一种转调最为常见，因此我们将重点论述。

转调的过渡句是由特定的模式构成，它至少由中介和弦及属准备和弦组成。我们把前段用 A 代表，过渡句出现的结构部位如下列图式所示：



从以上图式可以看出，过渡句之后出现的段落可能是转到新调的 A 段（旧主题），也可能是在新调上出现的 B 段（新主题）。共同和弦之后一般会进行到新调的属和弦，这是新调开始前的最邻近的和弦，叫作属准备和弦。从共同和弦进入属准备和弦的过程可长可短，可以经过多个和弦之后再进入到属和弦。

例 9-5 是美国电影《紫杉》主题曲的尾声片段。这个片段由 C 大调转到下三度关系的 A 大调，转调共同和弦是第 4 小节的 Dm₆/F，然后立即进行到 A 大调的属准备和弦（E₇）。

例 9-5

麦克·马瑟《你知道要去哪里？》

C大调: I IV ii V₇/vi vi vi₆ A大调: vii[°]₆/₅ ii[°]₆/₅ V₇ 共同和弦 准备和弦

A大调: I IV ii V₇/vi vi vi₆ vii[°]₆/₅ V₇/vi

下一个例子是由 E 大调转到上三度 G 大调，共同和弦之后直接进行到了新调的属和弦。

例 9-6

L. 克里德《你让我有全新的感觉》

Example 9-6 is a piano accompaniment for the song "You Make Me Feel Like a New Woman" by L. Creed. The key signature is E major (three sharps), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems.

System 1: The first system contains four measures. The chords and Roman numerals are: E (I), Am (iv), E (I), and Am (iv). The bass line features a simple harmonic accompaniment with a steady eighth-note pulse.

System 2: The second system contains four measures. The chords and Roman numerals are: E (I), B (V), $\sharp F$ (V/V), and B7sus4 (Vsus4). The bass line continues with the same harmonic pattern, adding a sustained bass note in the final measure.

System 3: The third system contains five measures. The chords and Roman numerals are: B7 (V7), C (VI), D (IV), G (I), Cm (iv), and G (I). The bass line features a more complex harmonic structure, including a sustained bass note in the final measure.

Below the first system, the text "E大调: I" is written. Below the second system, the text "I V V/V Vsus4" is written. Below the third system, the text "G大调: [VI IV V] I iv I" is written, with "准备和弦" (Preparation Chords) written below the first measure.

共同和弦之后，也可以用多个和弦推进到属准备和弦。例 9-7 是美国迪士尼动画片《钟楼怪侠》的主题曲《上帝帮助流浪人》片段，由 $\flat B$ 大调转入上二度关系的 C 大调。共同和弦是第 6 小节的 F 和弦，然后是由三个和弦构成的属准备和弦组 V-VI $\flat$ 7-V $\flat$ 6:

例 9-7

施瓦茨《上帝帮助流浪人》

Example 9-7 is a piano accompaniment for the song "God Bless the Child" by Schwartz. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The score consists of one system of music.

The first system contains five measures. The chords and Roman numerals are: Gm/F (vi2), $\flat E$ (IV), Gm/D (vi $\flat$ 4), Cm7 (ii7), and $\flat B$ (I). The bass line features a simple harmonic accompaniment with a steady eighth-note pulse.

Below the first system, the text " $\flat B$ 大调: vi2 IV vi $\flat$ 4 ii7 I" is written.

F/A Gm7 F G Am7 G/B C C/E F F6
 C大调: IV V₆ vi₇ V V vi₇ V₆ I I₆ IV IV₍₆₎
 属准备和弦组

在共同和弦之后除了常用属和弦之外,为了追求新颖的效果,作曲家们常常探索用其他的准备和弦。例如,例9-4《我心依旧》就是一个在选用准备和弦方面独具匠心的例子。这个作品前面的大部分内容都是在E大调上,例9-4截取的是临近结束的部分,同时也是高潮部分。该谱例第9小节开始,是原来的E大调主题旋律被移高大三度($\flat A$ 大调,等于 $\sharp G$ 大调)。共同和弦及准备和弦都集中出现在第8小节, $\sharp C m/\sharp G$ 是共同和弦,之后出现的准备和弦不是 $\flat A$ 大调的属和弦($\flat E7$ 或 $\sharp D7$),而是 $\flat A$ 大调的 V_2/IV ,然后进行到新调(也是新段)开始的 vi 级和弦。 $iv_4^6 - V_2/IV - vi$,这种用法绝非一般,它们并不是正规进行。但是,或许正是这种独特的用法构成了该作品的点睛之笔。这三个和弦连接的动力是外声部的反向级进进行。

美国迪士尼动画片《美女与野兽》主题曲的转调方式很值得借鉴。这首歌曲开始于 $\flat E$ 大调,后半部分转入F大调。转调的中介和弦不是自然音和弦,而是变音的 $\flat VI$ 级和弦(例9-8第4小节)。在大调中, $\flat VII$ 和弦是重下属和弦,这个和弦往往和 $\flat VI$ 级大三和弦以及主大三和弦搭配在一起而形成 $\flat VI - \flat VII - I$ 的模式。下例第4和第5小节的 $\flat D - \flat E - F$ 这三个和弦就属于这种模式的应用。

例 9-8

阿兰·梦肯《美女与野兽》

A(add9)A Gm7 Cm Cm7 D E F C7sus C7
 E大调: vi₇ F大调: VII VI VII I
 F(add9)F C7sus C7 F(2) F Am B(2) B B/C C7

2. 直接转调

原调转到新调没有借助于共同和弦，叫作直接转调，这种转调有时也被称为“调性并置”或“换调”。直接转调经常发生在两段之间，其特点是当前一个段落终止之后，下一段落直接在新调上开始。下例为三部曲式，第一部分结束在F大调，中部（第9小节）直接由a小调开始，这种转调方式就是直接转调。

例 9-9

L. 克里托尔《挡不住的爱》

调性并置

Fine.

D.C.

例 9-10 选自美国电影《阿甘正传》主题曲《羽毛》临近结束的部分，这个段落开始于A大调（这个片段之前也一直是A大调），在第5小节，该主题以直接转调方式转入上三度的C大调，这种转调既提升了音乐情绪，又具有强烈的调性色彩变化。请注意，虽然这里的转调没有共同和弦或属准备和弦出现，但第4小节出现的八分音符级进上行的旋律（A-B $\sharp$ C-D）使先后两调的旋律连接非常顺畅。

例 9-10

阿·西尔维斯特里《羽毛》

A

A大调: I

C CM7 C6 F/C FM7/C F6/C F/C

C大调: I IM7 I(6) IV $\frac{6}{4}$ IV $\frac{4}{3}$ ii2 IV $\frac{6}{4}$

流行音乐作品还经常采用这样一种手法: 转调之前没有共同和弦出现, 但是有属准备和弦或属准备和弦组出现。在下列的片段中, 主题先是在 D 大调上, 第 3 至 4 小节出现了完满终止。该主题在第 5 小节转入 $\flat$ E 大调。转调前的第 4 小节里没有出现两个调的共同和弦, 但是, 在第 4 拍上出现了 $\flat$ E 大调的属准备和弦 ($\flat$ B7), 旋律声部的上行六连音的音阶也发挥了过渡作用。

例 9-11

卢伊吉《玫瑰露》

D DM7 Em7 A7

D大调: I IM7 ii7 V7

D B7 E EM7

E大调: V7 准备和弦

3. 调式交替

调式交替也是流行音乐常用的对比手法。交替的方式无非包括两种：一是大调→同主音小调；二是小调→同主音大调。无论何种交替方式，前一调性段落的最后一个和弦既可以是主和弦，也可以是属和弦。如果是属和弦，它实际上是两个同主音调式的共同和弦，因而两个调式交替起来非常方便，如下例：

例 9-12

塞拉特《佩内洛普》

g小调: i Gm iv Cm V7/III F7

$\flat B M7$ $\flat E M7$ D7sus D7
 III $M7$ VI $M7$ V7sus V7
 g小调和G大调
 的共同属和弦

G D7/ $\sharp F$ Em B7sus B7
 G大调: I V $_6$ vi V7sus/vi V7/vi

如果从小调交替到同主音大调，而且前段的旋律结束于主音，那么多数作曲家会让前面小调的结尾的主和弦采用“辟卡迪三度”即大主和弦，这个和弦能够为后面出现的大调段落做好和声的铺垫。如下例：

例 9-13

安德烈·波普《蓝色的爱》

Em Am D G Em C B7 E

e小调: i iv VII III i VI V7 I

辟卡迪大三和弦

E A E A

E大调: I IV I IV

E #Gm A6 B7 E

I iii IV(6) V7 I

四、转调的应用

我们已经知道，转调可以细分为共同和弦转调和直接转调。虽然这两种转调方式都被广泛应用于流行音乐的创作，但是，因为它们的转调效果不同，因而总是被用于不同的音乐目的。共同和弦转调相当于在两个不同调性之间搭设桥梁，使一个调性通过共同和弦的作用而逐渐过渡到新调，这个桥梁的末尾往往会出现新调的属准备和弦，因此可以说，前调与后调之间相当于“无缝对接”。

直接转调主要被用于两个段落的色彩性对接，比如，二部曲式的第二部分开始时或三部曲式的中部开始时。直接转调也常以这样的方式出现：把一个刚刚呈示过的段落移高小二度或大二度加以重复，使音乐情绪更上一层楼，这种移高到新调的重复总是以直接转调的方式开始。直接转调不属于无缝对接，这种转调强调的是新调出现的意外感和新鲜感。

转调在古典音乐领域是一个十分复杂的课题，它所涉及的内容之广阔，在传统和声学教科书里需要用多个章节才能讲清楚。流行音乐作品大部分都比较短小，因而所使用的转调手法也相对比较简单。为了帮助读者学以致用，本章只论述了最基本的原理，并且从国外流行音乐作品中选取了一些具有代表性的实例来说明。

总之，从结构方面看，转调主要出现在段落转换的地方，换句话说，新调的开始也就是新段落的开始。转调的新段落与前一段落之间的关系包括：

- a. 同一主题转入新调重复（多数是移高二度或三度，有时也移低某个音程）。
- b. 二部曲式的第二部分转入新调。
- c. 三部曲式的中部转入新调。

练习九

分析下列作品的片段，标记出调性、和弦功能（罗马数字）、转调，并指出转调是何种类型（共同和弦转调、直接转调或调式交替）？有无准备和弦？等等。

1.

B. 高迪欧《再见宝贝》

The musical score for Exercise 9, B. Gaudi's "Goodbye Baby", is presented in three systems of piano accompaniment. The first system shows a key signature change from C major to D major. The second system continues in D major. The third system shows a key signature change back to C major. Chords are labeled with Roman numerals and names: Am, Am/#G, Am7/G, F, Em, Dm, G7, C, C+, C6, C7-9, E, #Fm, B7, E, #Fm, B7, G.

Chord progression: G G7 C C6 CM7 C6 G D7

2.

杰罗姆·科恩《烟雾迷住你的眼》

Chord progression: $\flat E$ Gm7 $\flat G^\circ_7$ Fm7 $\flat B_7$ $\flat E$ G7+5 $\flat A M_7$ A°_7

Chord progression: Gm7 Cm7 Fm7 $\flat B_7$ $\flat E$

Chord progression: Bm7 $\sharp G m_7$ $\sharp C m_7$ C°_7 $\sharp C m_7$ $\sharp F_7$

Chord progression: Bm7 $\flat A m_7$ Fm7/ $\flat B$ $\flat B_7$ $\flat E M_7$ $C^\flat_9$

Chord progression: Fm7 $\flat B_9$ $\flat E$ Gm7 $\flat G^\circ_7$ Fm7 $\flat B_7$ $\flat E$ G7+5

3. Moderate Latin Beat

文森特·尤曼斯《卡里奥克舞曲》

Chords: G7, Cm, G7, C, #Cdim7, Dm7, G7, Dm7, G7, C, #Cdim7, Dm7, G7, Dm7, G7, C.

4.

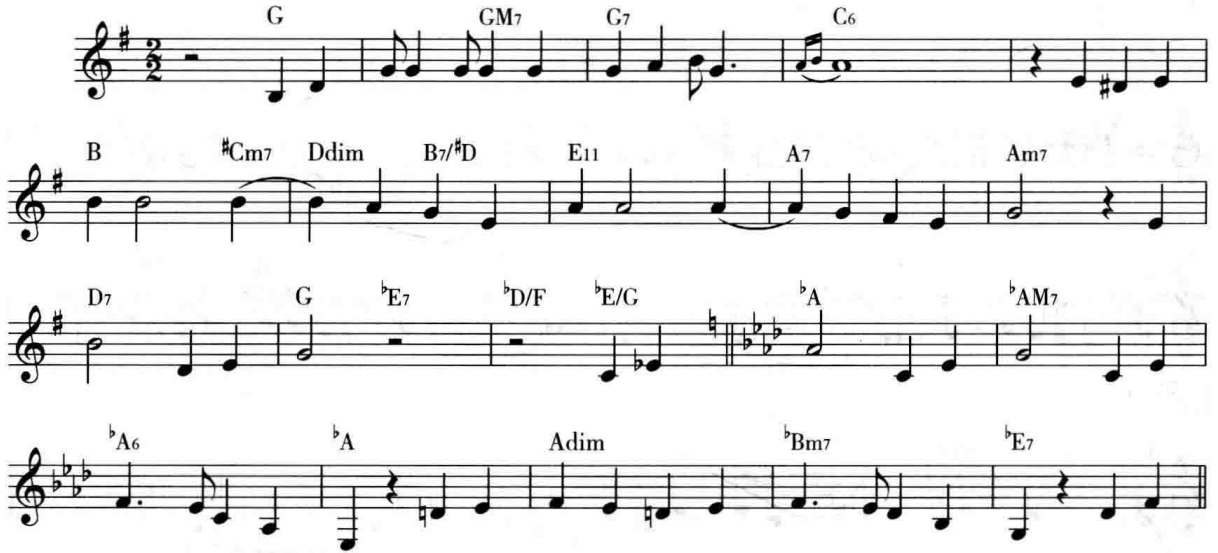
麦克·马瑟《你知道你要去何方?》

Chords: C, F, Dm, E7, Am, Am/C, Dm6/F, E7, A, D, Bm, #C7, #Fm, #Fm/A, Bm6/D, #C7, bG6, B, bAm, bB7, bEm7, bEm/bG, bAm6/B, bB7, bE.

5.

B. 圣玛丽、杰克·尼奇《哪里是我们的归属》

Chords: D, D/#F, G, Bm, Em, D/#F, G/A, A.



第十章 流行音乐的曲式

曲式是指决定一部作品的整体结构的原则和格式。曲式包含有两方面的要素：一是旋律乐句和段落的划分；二是和声进行对这些划分的支持。流行音乐主要是声乐作品和器乐小品的天地，所以其曲式并不复杂。一般不外乎以下四种曲式（每一个大写字母代表一个段落）：

一部曲式：A（乐段）和 A A¹（复乐段）

二部曲式：A B

三部曲式：A B A 或 A B A¹

回旋曲式：A B A C A

一、一部曲式

由单一段落构成的作品，叫作一部曲式。构成一部曲式的结构主要包括乐段和复乐段等。

1. 乐段

英国理论家普劳特的《曲体学》^①（朱建译，1952年中央音乐学院华东分院出版）为乐段下的定义是：“凡是一段音乐结束在一个终止上，并且它还可以被某些中间终止再分为两个或两个以上的部分，这段音乐就称为乐段。”实际上，不同的理论家对乐段的定义有所不同，笔者更倾向于接受普劳特的定义。^②

① 原名为“*Musical Form*”，1893年出版。普劳特是英语国家的曲式理论的奠基人。

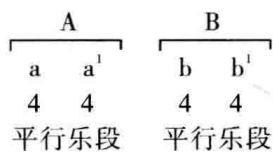
② 与普劳特生活在同一时代的美国理论家该丘斯的《曲式学》（缪天瑞译，人民音乐出版社1985年出版。原书名为“*The Homophonic Forms of Musical Composition*”，1898年出版）为乐段下的定义是：“乐段由两个乐句构成。所以，正规的乐段由八个普通小节以中庸速度构成。”该丘斯强调乐段只有上下两句。

乐段的种类有许多种划分法,比如,可以根据乐句的数量划分(分成两句乐段、三句乐段、四句乐段等),也可以根据调性布局即乐段末尾有无转调来划分(分成单一调性乐段和转调乐段)。流行音乐创作应用最广的是两乐句的乐段,每一乐句的长度由两小节、四小节或八小节构成。当作品为单拍子即 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 或 $\frac{3}{8}$ 拍时,乐句的长度最少要四小节,如果是快速,一个乐句的长度有可能达到八小节;当作品为复拍子即 $\frac{4}{4}$ 或 $\frac{6}{8}$ 拍时,乐句的长度一般为四小节,当速度缓慢时,也可能是两小节。

从旋律方面看,两乐句的乐段分为两种,即平行乐段和对比乐段。

平行乐段是由两个乐句构成的乐段,两个乐句在旋律上为换尾重复关系,用 aa^1 表示。一般情况下,前乐句的句尾和声是开放性的(常用属和弦),后乐句的句尾是完满终止。例 10-1 是一首歌曲,全曲为二部曲式,两部分各自均为平行乐段(第二部分的平行乐段用 bb^1 表示),全曲的图式如下(图式中的阿拉伯数字代表划分乐句的小节数):

例 10-1



B. 戈尔斯腾《华盛顿广场》

有时,平行乐段的两个乐句完全相同,用 aa 表示,但这种类型比较少见,因为缺乏变化。

对比乐段是由两个乐句构成的乐段,两个乐句在旋律上为对比关系,用 ab 表示。一般情况下,其和声布局和平行乐段一样,它的前乐句的句尾和声是开放性的(常用属和弦),后乐句的句尾是完满终止。例 10-2 是对比乐段(ab)的例子,乐句划分是 $4+5$ 。

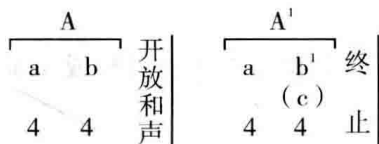
例 10-2



像《假日》（原作有反复）这种由单一乐段构成的独立作品并不多见，因为它太短小。

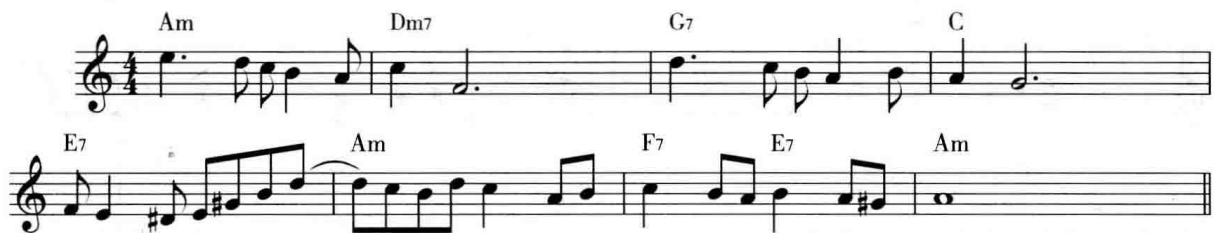
2. 复乐段

将一个普通的乐段换尾反复就叫作复乐段^①。换句话说，复乐段就是由一个基本乐段和该乐段的换尾变化反复而构成，这两个段落的差别在于，前一乐段末尾的和声是开放的（一般用属和弦），后一乐段末尾是完满终止。图式如下：



上面的图式说明，该复乐段是以对比乐段为基础，即前半是对比乐段，后半是前一半的换尾反复。复乐段属于乐段变化反复，是一部性结构。为了充分说明复乐段与单一乐段的衍生关系，笔者先编写一个对比乐段，然后再把它修改成复乐段。对比乐段如下，乐句小节划分是4+4。

例 10-3



^① “复乐段”是国内外音乐院校传统曲式理论教学通用的概念，对于这种结构，美国的流行音乐理论将其简单地称为“abac”曲式。

现在以例 10-3 的对比乐段为基础, 把它末尾的旋律与和弦改成开放性的 (停顿于属和弦 E7), 之后, 再把该乐段原貌反复一次, 即构成了 $abab^1$ 结构的复乐段, 其乐句划分是 $4+4+4+4$ 。

例 10-4

以例 10-4 为基础, 将第四乐句修改一下便可构成 $abac$ 结构的复乐段, 见下例:

例 10-5

歌曲《假如》也是和例 10-4 一样的复乐段 ($abab^1$), 但是, 它的乐句划分是 $8+8+8+8$, 整个复乐段的长度是三十二小节。

例 10-6

T. 埃文斯《假如》

Example 10-6 is a musical score for the song 'If' by T. Evans. It consists of six staves of music in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The chords and their durations are as follows:

- Staff 1: C (4), Em (4), Am (3), G (4), Am (4), Adim (3)
- Staff 2: G (4), Gdim (3), F (4), E7 (4), Em7-5 (4), A7 (4), Dm (4)
- Staff 3: B7 (4), Em (4), Am (4), D7 (4), Dm7 (4), G7 (4), Dm7 (4), G7 (4)
- Staff 4: C (4), Em (4), Am (3), G (4), Am (4), Adim (3)
- Staff 5: G (4), Gdim (3), F (4), E7 (4), Em7-5 (4), A7 (4), Dm (4)
- Staff 6: B7 (4), Em (4), Am (4), Dm7 (4), G7 (4), C (4), F (4), Fm (4), C (4)

以四句乐段为基础，加上换尾反复而构成的复乐段也是流行音乐常用的结构。下面的《蓝色的圣诞节》就是这样的例子，该作品的前半部分是一个四句乐段（abcd），后半部分是这个四句乐段的变化反复。值得注意的是，在这种复乐段里，第四乐句的末尾一定要停顿在属和弦上，该曲的结构图式和旋律如下：

例 10-7

A		A'
a b c d	开放	a b c' e 终
4 4 4 4	和声	4 4 4 4 止

J. 约翰逊《蓝色的圣诞节》

Example 10-7 is a musical score for the song 'Blue Christmas' by J. Johnson. It consists of two staves of music in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The chords and their durations are as follows:

- Staff 1: F (4), G7 (4), C7 (4)
- Staff 2: F (4), Cm6 (4), D7 (4), Cm6 (4), D7 (4), Gm (4)



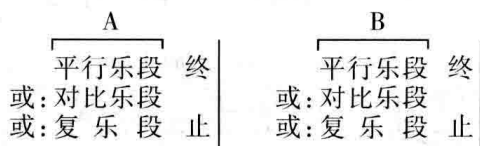
复乐段和平行乐段有一个共同点——整体上均由平行关系构成。不同之处在于，平行乐段是两个乐句之间为换尾重复关系，而复乐段是两个段落（每个段落包含不只一个乐句）之间为换尾重复关系。可以这样讲，在整体上看，常见的复乐段是由四个或八个乐句组成。如果一共有四个乐句，第一乐句和第三乐句相同，它就是复乐段。如果一共有八个乐句，它的后四个乐句和前四个乐句大部分相同而只是结尾不同的话，它也是复乐段。

二、二部曲式

二部曲式有两种类型：一种是无再现的二部曲式；另一种是有再现的二部曲式。这两种类型均以 A B 来代表，A 部叫作首部或第一部分，B 部叫作第二部分。

1. 无再现二部曲式

无再现二部曲式是由两个互为对比关系的乐段组成，两个乐段在长度上一般等长或大体相等，各段通常均以完满终止结尾，因而各段有相对的独立性。两段的对比一般体现在主题旋律、调性或调式方面。二部曲式的两个部分可以分别由前述的任何一种类型的乐段构成，也包括复乐段。无再现二部曲式的图式如下：



例 10-1 《华盛顿广场》是一个无再现二部曲式的例子，它的两个部分均为平行乐段。它的两个段落均为 d 小调，之间的对比体现在旋律方面，第二段比第一段的情绪更热烈、更高涨。在情绪上，第二段比第一段更有气势，是无再现二部曲式在音乐方面的典型布局方式。

有时，无再现二部曲式的第一部分是开放性的，也就是不出现完满终止，让该部分的末尾旋律音停顿于属和弦的某一和弦音（或主和弦的三音或五音），目的是使第一部分与第二部分在情绪上连接得更紧凑，使这两个部分形成不可分割的整体。在这种情况下，第一部分大多为平行乐段或复乐段，第二部分可以是任何一种乐段或复乐段。例如，《恰似你的温柔》的第一部分是个复乐段（a b a b¹，4+4+4+4），第二部分是平行乐段（c c¹，4+4）：

例 10-8

梁弘志《恰似你的温柔》

The musical score for "Just Like Your Gentle" (恰似你的温柔) is presented in six staves. The key signature is D minor (one flat) and the time signature is 4/4. The score includes the following chords and melodic lines:

- Staff 1: C, Am, Dm, G
- Staff 2: C, E7, Am, Am/G, F, G
- Staff 3: C, Am, Dm, G
- Staff 4: C, E7, Am, Am/G, F, G. This staff ends with a double bar line and a repeat sign, indicating the end of the first section (A section).
- Staff 5: C, Am, Dm, G
- Staff 6: C, Am, Dm, G, C

Annotations on the score include "A部末尾开放终止" (A section ends with an open ending) and "B部开始" (B section begins), with arrows indicating the transition between the two sections.

2. 再现二部曲式

再现二部曲式^①是由两个等长或长度大体相等的部分组成,第一部分多数为普通的两乐句的平行乐段或对比乐段,以完满终止结尾。第二部分细分成两个部分,前半部分叫做中句,后半部分叫做再现句。第二部分在表面上看是两个乐句,但中句和再现句并非简单的前后句关系,中句的功能是与第一部分形成对比,这种对比主要体现于中句在调式或调性的变化方面,中句的末尾还要为再现句做好和声方面的准备,属和弦是为再现句做准备的最通用的和弦(简称“属准备”)。再现句则是第一部分的前乐句或后乐句的再现。曲式图式如下:



美国电影《音乐之声》的主题曲《雪绒花》就是一道再现二部曲式的作品,第一部分是平行乐段,共十六小节(8+8);第二部分也是十六小节(8+8),中句末尾的D7(G大调的属七和弦)是再现句的准备和弦(属准备)。

例 10-9

R. 罗杰斯《雪绒花》

中句

属准备

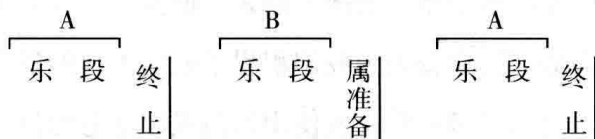
再现句

^① “再现二部曲式”是我国音乐学院曲式教学的通用概念,对于这种曲式,美国的流行音乐理论将其简单地称为“aaba”曲式,其中的“b”叫作“过渡句”(bridge)。

三、再现三部曲式

再现三部曲式由三个长度大体均等的部分构成，各部分均为乐段结构，其中第三部分是第一部分的再现。三部曲式用 ABA 表示。如果再现部有变化，用 ABA¹ 表示。开始的 A 部叫作首部，B 部叫作中部，最后的 A 部叫作再现部。

三部曲式的首部通常由平行乐段或对比乐段构成，中部是与首部形成对比的部分，中部往往会在调性、调式和主题旋律方面有变化。三部曲式的中部有两种类型：一种是收拢性的，即以完全终止结束；另一种中部是开放性的，和再现二部曲式的中句一样，其末尾停顿在主调的属和弦上（属准备）。如果中部有调性变化的话，多半会以调性对置的方式转入新调，中部末尾会以共同和弦转调的方式进入再现部调性的属准备和弦。再现部可以无变化的（或出现一些无关紧要的变化），叫作静止再现；再现部也可以有变化，叫作变化再现。抽象图式如下：



《夜游奇境》是一首三部曲式的作品，它的三个部分的长度均为八小节，每个部分都可以划分为两个乐句，见下例：

例 10-10

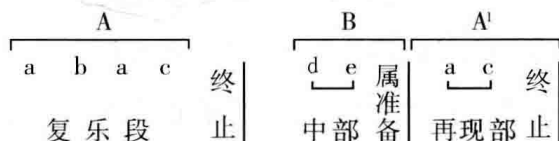


K.G. 纽曼 《夜游奇境》



如果再现部与首部完全相同,为了节省篇幅,可以不用在乐谱上写出再现部,只需在中部的结束处记以 D. C. 即可^①。

还有一点值得注意,如果再现三部曲式的第一部分是由复乐段构成,那么,它的中部最短可以由两句构成,再现部可以再现第一部分的后两个乐句。图式如下(可能性之一):



绝大多数的流行音乐作品都采用了上述的曲式。但是,也有一些流行音乐作品采用了更复杂的曲式。在曲式方面,古典音乐为我们积累了取之不尽的资源,如果读者想要了解更复杂的曲式及其原则,可以参考音乐院校使用的曲式学方面的教科书。

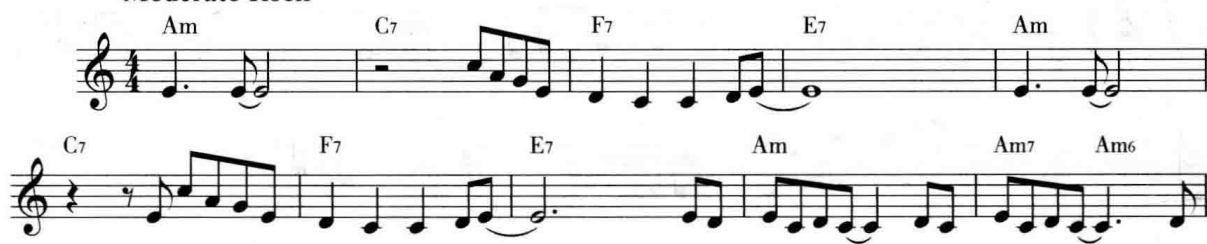
练 习 十

分析下列各名曲的曲式。对于二部或三部再现曲式,重点分析其再现之前的准备和声。

1.

Moderato Rock

鲍比·赫伯《阳光》



^① D. C. 系意大利术语,意为从头将第一部分再演奏(唱)一遍。



2.

With Gospel Feeling

P.斯佩克特、E.格林威治《做我情人吧!》



3.

尼诺·罗塔《杰儿梭米那》



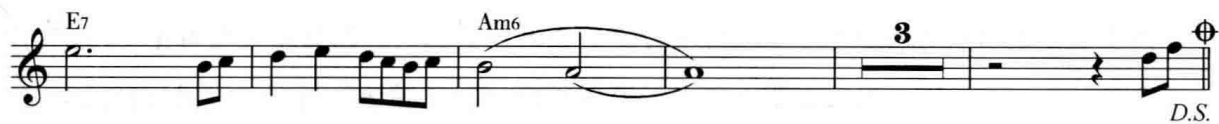
4.

With a beat

B.克鲁、E.兰博《深蓝》

5.

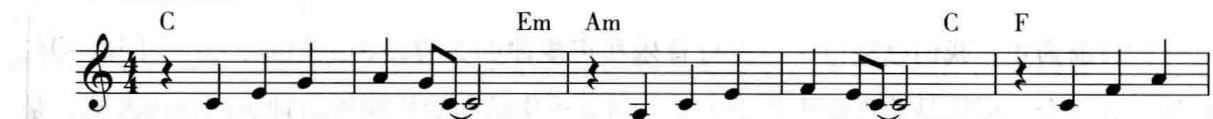
H.亨特、J.凯勒《单程车票》



6.

Moderato

H.霍夫曼、G.克莱因《巡官的女人》



第十一章 音乐作品的整体和声布局

到目前为止，我们已经讨论了流行音乐和声规律的方方面面。但是，说一千道一万，目的只有一个，那就是让理论服务于实践。为音乐作品的旋律编配出理想的和声音响，是所有的作曲家毕生追求的目标，而完美的和声是成功的音乐作品所必不可少的要素。本章的要点是对本书前述的和声手段进行整合，指出一条把它们运用于实践的思路。

在当代音乐实践中，流行音乐作品的产生方式有两种：一种是先有旋律后有和声；另一种是先有和声后有旋律。虽然绝大多数的流行音乐作品都是产生于第一种方式，但产生于第二种方式的音乐作品也不少，尤其是爵士乐作品。本章的重点是研究第一种方式。

一、分析与思考

在为旋律编配和声时，需要预先做好动笔前的准备工作，主要是先对全曲的曲式结构和风格进行分析，并且完成如下几个方面的分析和思考。

1. 对旋律的风格进行分析

确认作品的风格是非常关键的头一步。和声编配者必须具备旋律风格的辨认能力，编配者应该根据旋律的音调特征、“声”的多寡（比如五声、七声）和调式来确定它的风格归属。总的看，中国的流行音乐风格比西方国家的流行音乐风格的种类更丰富，可分为外来的西洋风格、在本土形成的中西融合风格和中国民族化风格。

众所周知，西洋音乐风格的发源地是欧洲，这种风格后来又被传播到世界的其他地区，其中包括我国。西洋音乐风格的旋律特点就是采用欧洲传统的大调或小调，例如人们耳熟能详的美国电影《音乐之声》的主题曲《哆来咪》、俄罗斯流行歌曲《莫斯科郊外的晚上》，中国作曲家谷建芬《绿叶对根的情意》和王立平《大海啊，故乡》等。

中西融合风格是指旋律运用西方的大调或小调调式，但旋律是以五声音阶为核心音级

(正音),五声之外的音被当作次要的音级(偏音)。中国作曲家创作的大部分作品均属于这类风格,例如刘诗召《爱的奉献》和谷建芬《歌声与微笑》等。

中国民族化风格是指以中国各地的民间音乐为代表的地方风格和吸收了中国民间音乐元素的原创作品的风格,例如胡积英《月亮走,我也走》和崔健《一无所有》,等等。

本书前述的和声手法完全适合于前两种风格的音乐,就第三种风格的旋律而言,因为这类旋律多数为简单的纯五声性风格,所以复杂的和声手段(如各种离调进行)和模式化的和声进行不太适合这种旋律使用。

有关五声性风格旋律的和声不是本书论述的主要对象,这里只能给出一些要点。总的看,这类作品的和声只会比前两类作品的和声简单,不会更复杂。要处理好五声性风格作品的和声,学习者可遵守以下几个基本原则:

- (1) 多使用三和弦,少使用七和弦。
- (2) 可以多用副三和弦和挂四度的三和弦。
- (3) 尽量不使用含有三全音的和弦(如减三和弦、大小七和弦、半减七和弦)。

2. 恰当定位和声的“表情”

和声本身是有表情的,和声编配者必须对这一点有透彻的理解。关于和声的表情,这里仅做一个总的概括:

(1) 就孤立的和弦而言,协和和弦的音响使人愉悦,不协和和弦的音响令人不安。不同的协和和弦给人的印象也不同,一般都认为大三和弦具有明亮的“色彩”,小三和弦具有“黯淡”的色彩,前者是明快的,后者是忧郁的。不同的七和弦给人的印象也各不相同,不同性质和功能的和弦连接时,它们之间的音响差别之微妙难于言表,读者应该自己去体会。

(2) 和声节奏的快慢对和声的表情有巨大影响。一般说来,缓慢的和声节奏适合松弛和宽广的音乐表现,如乐曲的开头部分。快速的和声节奏适合作品的发展部分,如作品的中部和高潮部位。

(3) 离调进行是不稳定的,具有很高的紧张度和推动力,应该根据作品的需要而使用。

(4) 本篇第七章列举的各种模式都是很有效的和声手段,它们各有各的表现能力。例如,连续下五度进行除了具有强动力之外,还具有古朴的表情,因为它源于古典音乐;连续的上五度进行和上下二度进行则既具有独特的动力性,同时又具有很强的现代感;而连

续下三度进行则具有很丰富及很温和的色彩变化。在进行和声编配时，应该根据音乐表现的需要找准切入点，适时地把合适的和声模式用进去。

3. 完成曲式分析

曲式分析就是作品整体结构的分析。上一章已经讲述了流行音乐的常用曲式，这里就不再赘述。对作品的整体曲式有了明确的认识之后，就可以根据曲式来构思和声布局。总的讲，曲式结构越复杂，和声手法的运用就应该越丰富。和声的紧张度和推动力应该随着音乐情绪的发展而同步提高或同步下降。

4. 规划和声布局

曲式不同，和声的布局方式也应该有所不同。一般说来，二部或三部曲式的作品的不同段落会有主题材料或调性方面的对比，它们的和声节奏可能不会改变。但是，就三部曲式的作品而言，如果要加强中部与首尾部分的对比，中部改变和声节奏是强化对比的重要手段。根据上述的创作规律，可以概括出如下的和声布局规律：

如果作品整体是一部曲式（包括二部或三部曲式的第一部分），一般会把较快的和声节奏和更丰富的色彩变化放在后半段或终止进行里。

如果作品是无再现的二部曲式，可能会有两种和声布局方式：a. 两个部分的和声节奏相同；b. 首部采用较缓慢的和声节奏，第二部分采用较快的和声节奏。

如果作品是有再现的二部曲式，它的中句的和声节奏有可能慢于或快于其他部分。

如果是单三部曲式，可能会有三种和声布局方式：a. 三个部分的和声节奏变化速度相同；b. 首部和再现部采用较缓慢的和声节奏，中部转入快速的和声节奏（慢—快—慢）；c. 首部和再现部采用较快的和声节奏，中部转入慢速的和声节奏（快—慢—快）。

在本书上篇的第七章，曾经讲述过持续音的概念。持续音的使用是和曲式结构密不可分的。我们知道，持续音主要有两种：一是主持续音；二是属持续音。主持续音可用于作品的开头和尾声，属持续音主要用于主题再现前的属准备句。当然，并非所有的音乐作品都会使用持续音。在编配和声时，是否使用持续音也是要考虑的因素之一。

但是，有些音乐体裁一般不采用快速的和声节奏，例如各种常见的舞曲和进行曲。这类作品有时整段以主、属两个和弦为主，只是偶尔插入其他和弦，而且每个和弦经常是持续多个小节。

二、大调作品的例子

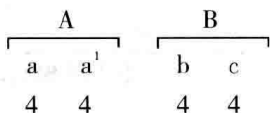
下面以爱尔兰民歌《伦敦德里小调》的旋律为平台，实际演示一下和声布局的思维方式。它的主题旋律如下：

例 11-1

爱尔兰民歌《伦敦德里小调》



通过对该主题旋律进行分析之后，我们发现它的曲式结构为二部曲式，首部是一个平行乐段，第二部分是对比乐段。结构图式如下：



从音乐的表情方面看，首部的旋律和缓而优美，音乐的情绪比较含蓄。与第一部分相比，第二部分的旋律更激昂，并且在最后一个乐句的开头包含了音乐的高潮。在编配和声时，考虑到两个部分在情绪方面的差别，第二部分的和声应该更具动力性才合理。该民歌是 $\frac{4}{4}$ 拍，根据一般的规律，可以定为一小节一个或两个和弦的和声节奏变化，如果有特殊需要（如高潮部分），可以适当加快和声节奏的变化。

根据上述的分析，该民歌编配的和声方案可以有多种选择，举例如下：

【方案一】全曲采用较和缓的和声节奏，一小节改变一次和弦，两个段落的和声节奏相同而且它们的后乐句均采用下五度模式2。

例 11-2

F大调: I IV⁶₄ I

V I vi ii⁷ V⁷

下五度模式2

I vi IV

V I vi ii⁷ V⁷ I

下五度模式2

【方案二】全曲采用和缓的和声节奏，在第二部分有意采用模式化的和声进行。

例 11-3

F大调: I IV⁶₄ I V

I vi K⁶₄ V⁷ I

下五度模式2

下五度模式2

下五度模式2

【方案三】首部采用和缓的和声节奏。第二部分的和声节奏加快一倍，每小节使用两个和弦。在第10至11小节，采用向Ⅵ的离调；在第11至12小节，以更快的和声节奏运用下二度模式。总之，第二部分的和声更具动力性。

例 11-4

F大调: I

IV

I

V

I

IV

K₄⁶

V₇

I

I

iii

vi

V₇ → vi

V

IV

iii

ii₇

V₇

下二度模式

I IV I vi ii7 V7 I

下五度模式2

【方案四】全曲统一采用较快的和声节奏，每小节两个和弦，大量采用五度进行，其中包括下五度模式2和模式3的使用以及两次向IV的离调。注意第12小节，为了使该小节的V和弦在和声节奏上不造成停滞，采用了V_{sus}-V₇的进行，这种用法体现了微妙的和声色彩变化。

例 11-5

F大调: I V7 → IV I iii vi ii7 V

下五度模式3

I V7 → IV vii⁷/V K⁶₄ V7 I

vi iii IV I₆ vi ii7 V_{sus} V7

下五度模式2



【方案五】例 11-6 的首部与例 11-5 的首部和声基本相同，只有第 6 小节的第二个和弦不同，这是为了改变一下和声色彩。但是，例 11-6 的第二部分采用了新的和声思路。

例 11-6

Example 11-6 is a longer musical piece in F major, 4/4 time. The bass line consists of chords: I (F), V⁷ (C), IV (F), I (F), iii (D), vi (E), ii⁷ (G), and V (C). The melody is a simple eighth-note pattern. The section labeled '下五度模式3' (Down Fifth Mode 3) starts with a key signature change to D major (two sharps) and continues with chords: I (D), V⁷ (A), IV (D), iv (E), K⁴ (D), V⁷ (A), I (D), V⁷sus (A), and V⁷ (A). The melody continues with a simple eighth-note pattern.

以上给出的五种和声编配方案，展示了不同的和声布局思路，它们各有各的特色，很难说哪一种好，哪一种不好，我们只能根据音乐的情绪和个人的感觉来确定最符合自己要求的方案，这里要说明的是和声的思维方式以及主题旋律中所包含的各种可能性。发现可能性，是编配者的眼光问题，要具备敏锐的眼光，需要思考和训练以及不断地从作曲大师的作品中学习和总结。

三、小调作品的例子

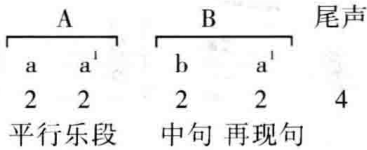
下面以流行歌曲《踏浪》为平台，演示一下小调作品的和声布局思维。该作品的旋律如下：

例 11-7

古月《踏浪》

慢速

这首歌曲的调式是七声的自然小调，西洋风格很突出。它的曲式结构是小型的再现二部曲式，有尾声。首部是个平行乐段，第二部分包含了对比中句和再现句。图式如下：



此曲有两次终止，它的中句是高潮，而且是由 $\sharp f$ 小调转到了关系大调 A 大调，再现句回到了主调。尾声是由句子重复构成。和声节奏适合一小节使用两个和弦。再现句之前应该用属和弦做准备。它的和声布局的方案如下：

【方案一】曲式的基本部分采用一般的和声进行，尾声采用变格进行，这个方案的音响给人一种松弛和朴素的感觉。

例 11-8

#f小调: i iv i V i iv V7 i

$\text{vii}^\circ_7/\text{V}$ V_7 III V_7 i iv V7 i

A大调 属准备

iv i iv i

【方案二】作品的A、B两段都采用下五度模式4，尾声用连续下三度进行，最后以变格进行终止。这个方案的音响具有很强的动力性。

例 11-9

#f小调: i iv $\text{V}_7 \rightarrow \text{III}$ VI ii°_7 V_7 i

(VII7)

iv $\text{V}_7 \rightarrow \text{III}$ VI ii°_7 V_7 i

(VII7)



【方案三】局部的和声节奏加快，大量使用离调进行，尾声采用更具有色彩变化的和声。这个方案的音响具有很强的动力性和紧张度。

例 11-10

Example 11-10: A complex harmonic progression in G major across three systems. The bass line includes various chords and modulations, such as #f小调:i, V7→iv, V7→III, V7, i, V7→iv, ii°7, V7, i, VI7, V7→III, i, Vsus, V7, i, V7→iv, ii°7, V7, i, i, #vi°7, VIM7, iv, i, iv, i.

四、特殊体裁的和声布局

有很多种音乐体裁的和声布局具有特定的规律，不能随意改变，相关的体裁包括各种名称的进行曲、圆舞曲以及欧洲的各种民间舞曲（比如波尔卡）和许多现代流行舞曲（比如探戈、恰恰恰等）。与这类体裁有关的作品开头部分往往以使用主、属和弦为主，而且一个和弦往往会持续很久（比如一个乐句的长度），只是在段落末尾或高潮区会加快和声节奏或增加和声色彩的变化。

从某种意义上讲，著名的奥地利作曲家约翰·施特劳斯是欧洲流行音乐的鼻祖，他创作的数以百计的各类舞曲就算是当时的流行音乐。在下面例 11-11 中他创作的《皇帝圆舞曲》的十六小节段落里，前十小节只使用了主和弦与属和弦，到段落末尾时才出现了下属功能的和弦及其离调进行。

例 11-11

约翰·施特劳斯《皇帝圆舞曲》

和弦标注：
 第一行：G, D₇, G, D₇
 第二行：I, V₇, I, V₇
 第三行：E₇, Am, C, Am, D₇, G
 第四行：V₇/ii, ii, IV, ii, V₇, I
 离调

在现代流行圆舞曲《多瑙河之波》的开头段里，只使用了 I、IV、V₇ 三个和弦，每个和弦持续的时间短的是两小节，长的是四小节。

例 11-12

J. 伊万诺维奇《多瑙河之波》

和弦标注：
 第一行：E₇, Am
 第二行：a小调：V₇, i
 第三行：Am, Dm
 第四行：i, iv
 第五行：Am, E₇, Am
 第六行：i, V₇, i

《赫尔南多的避难所》是一首著名的探戈舞曲，全曲为单三部曲式（A B A），各部分均由八小节构成，和声也是以主、属为主（例中倒数第 4 小节出现的 C[°]₇ 是重属[#]F₇ 和弦的装饰和弦，倒数第 2 小节的[#]A₇ 是属和弦 B₇ 的装饰和弦）。

例 11-13

J. 罗斯《赫尔南多的避难所》

3. 多则《城东的这条路》

e小调: V₇ B₇ Em i iv(6) Am6

B₇ Em B₇ Em B₇ Em Fine

V₇ i V₇ i V₇ i

B₇ B₇^{b9} B₇ B₇^{b9} Em i

V₇ i

B₇ B₇^{b9} B₇ B₇^{b9} Em i

V₇ i

E₇ E₇^{b9} E₇ E₇^{b9} Am iv

V₇/iv

#F₇ C^o7 #F₇ B₇ #A₇ B₇ D.C.

V₇/V V₇

总的看，各种舞曲和进行曲的和声节奏比较缓慢，而且难得用上本篇第七章所讲述的各种和声模式中那些最复杂的模式。

练习十一

(一) 为下面的旋律编配和声(在旋律上方标记和弦),在适当的地方应用下五度模式或上五度模式。

任达敏 《热情》

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains six measures of music: a quarter note G4, an eighth note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The bottom staff is in treble clef and contains six measures: a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3.



(二) 以下是两首拉丁舞曲风格的歌曲，根据一般的舞曲和声编配规律给出适当的和声及功能标记。

1.

P. 伊格莱西亚斯《有了爱》



2.

I. 菲尔兹《迈阿密海滩伦巴》



(三) 以下是一首流行歌曲，三部曲式，请为之设计合理的和声方案。

B. 佩珀 《拜雅肯迪尔斯》

下篇 爵士乐的和声

绪 论

爵士乐 (jazz) 是指“20 世纪初, 主要由美国黑人通过将欧洲—美国音乐和非洲部落音乐的要素相融合而创造的一种音乐。它是一种独特的类型, 将它归为民间、流行或艺术音乐均不妥当, 但这三个方面它均有份。它对国际文化有深远的影响, 这一影响不仅源于它的大众性, 而且还在于它对许多围绕它而发展起来的流行音乐的形成发挥了重要作用”^①。

爵士乐是在美国这个“大熔炉”里冶炼成的一种音乐。爵士乐是一种最为国际化的音乐, 它既有欧洲传统古典音乐的成分, 也有美国黑人音乐的成分。后来, 它又吸收了拉丁美洲音乐的某些要素。各种音乐成分的结合过程经历了很长的时间。早在爵士乐形成之前, 美国南部就已经出现了一些欧洲与非洲音乐结合的产物, 如布鲁斯 (blues)、圣灵歌曲 (spiritual)、拉格泰姆 (ragtime) 等。

因为爵士乐是多种音乐传统的结合体, 因而它的风格也是多样化的。有的爵士乐听起来比较接近古典音乐, 有的接近流行音乐, 也有的更接近于拉丁美洲音乐。虽然爵士乐在风格方面是多样性的, 但总的看, 爵士乐具有如下几个方面的主要特点:

第一, 广泛使用切分节奏, 即正常的节拍重音被先现或延迟。

第二, 主要由乐器演奏 (声乐在爵士乐中所占比例较小), 即兴演奏与预先编曲相结合。

第三, 乐器演奏或人声歌唱采用独特的音色以及独特的奏法或唱法, 例如常采用滑音。

第四, 采用独特的和声进行。

在爵士乐的演奏中, 不仅演奏者必须控制住节奏的运动, 听众也必须同时感受到拍子的律动。只有在这个基础上, 欣赏者才能感受到爵士乐的句法以及节奏的趣味性和创造性。

在爵士乐队里, 负责保持节奏律动的乐器有低音提琴、爵士鼓和钢琴 (有时加上吉他)。这些乐器加在一起被称为“节奏组” (rhythm section)。节奏组的作用是体现节拍律动、节奏重音以及和声进行, 是爵士乐队的核心。一些小型的爵士乐队实际上仅仅由节奏组乐器构成, 大乐队就是在此基础上增加管乐器的数量而构成。

^① 引自任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》“jazz”词条, 花城出版社 2009 年版, 第 253 页。

将此例改为简化的记谱法，便是例3的样式。

例3



以平直节奏演奏的爵士乐主要是拉丁风格的爵士乐，包括恰恰恰（cha cha cha）、波萨诺瓦（bossa nova）、爵士桑巴（Jazz-samba）等。在这类乐曲里，节奏律动以八分音符为基础，八分音符的演奏时值与记录在乐谱上的时值是一致的。

例4 平直节奏的波萨诺瓦

J. 彼得森《致谢里尔的波萨》

二、爵士乐的和声特色

即兴演奏是爵士乐的一大特色。《新格罗夫爵士乐词典》为爵士乐的即兴演奏所下的定义是：“指在演奏中根据本能创造音乐。即兴可以涉及演奏者对整部作品的创造，也可以涉及对一个现存的作品框架加以完善或改变，或是这两者之间的任何一种中间行为。”^①美国著名爵士乐钢琴家雷·斯潘塞说过：“辉煌的爵士乐演奏并非你所想象的那样客观，其中约有60%出自音乐知识，20%出自创造灵感，10%出自观众的反响，10%靠的是运气。”

上述的观点说明，爵士乐的即兴演奏是有章法的（即框架），这个章法包含很多层面的知识和训练。作为爵士音乐家，他必须掌握大量的有关爵士乐的理论知识，在应所掌握的知识中，和声语言是最复杂和最重要的部分。

^① 引自任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》“Improvisation”词条，花城出版社2009年版，第237页。

爵士乐的和声可以很简单，也可以很复杂。一般说来，早期风格的爵士乐和声比较简单，随着发展，其和声手法越来越复杂。“在爵士乐的短暂历史中，它的和声风格的广度和多样性几乎和西方古典音乐的全部历史所涉及的和声的广度和多样性一样，而且从很多方面看，这两者都经历了同样的历程。”^① 早期爵士乐（例如拉格泰姆）的和声和18世纪古典音乐的和声差不多，都是以使用三和弦为主。自20世纪40年代之后，爵士乐〔例如波普（bop）^②〕的和声大量吸收了晚期浪漫主义、印象主义的和声手法。20世纪60年代出现的先锋爵士乐^③还采用了无调性的音乐手法。

下篇重点要论述的是从波普时期开始形成的爵士乐和声的技法。这种和声的特点是：音乐音响以各种七和弦为主，并且大量使用更复杂的延伸音，三和弦较少使用；旋律主要使用延伸音和弦的上部音高以及和弦音的扩展所提供的不协和跳进；大量使用离调的 $ii_7 - V_7$ 的进行及其替代进行，而且离调的调性即半音变化可以延伸到远关系调。

需要着重说明的是，本书中篇所论述的流行音乐的和声规律也是较简单的爵士乐的和声基础。可以这样说，下篇的内容是中篇所述理论的延伸，中篇所述的和声现象和规律是流行音乐和较简单的爵士乐所共有的，而下篇所述的和声现象和规律则主要为爵士乐所特有。

① 引自任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》“Harmony”词条，花城出版社2009年版，第213页。

② “波普”，也叫作“比波普”（bebop）或“里波普”（rebop），是爵士乐的主要风格之一。这种风格最早是20世纪40年代由迪齐·吉莱斯皮、查理·帕克、巴德·鲍威尔等音乐家创立的。到50和60年代时，波普一词的含义变得十分广泛，可以指与该原始风格有关的各种分支风格：冷静爵士乐（cool jazz）、西海岸爵士乐（west coast jazz）以及放克（funk）等。参见任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》bop词条。

③ 这个时期的先锋爵士乐又叫作自由爵士乐（free jazz）。

第一章 和弦延伸音

主流爵士乐的和弦结构较一般的流行音乐的和弦结构复杂得多，其复杂性主要体现在对各种延伸音的广泛运用方面。在爵士乐里，最常用的基本和弦是七和弦，三和弦较少或几乎不使用。与早期爵士乐或古典音乐相比，“爵士乐的不协和水平已经上升到（如许多有关编曲的论述指出的那样）任何和弦‘不得’少于四个不同的音的高度”^①。

一、延伸音的构成

延伸音是指七和弦的七音上方的三度叠加音，即九音、十一音和十三音。泛音列是延伸音构成理论的基础。当我们在钢琴的较低音区弹出某个音时，在琴弦振动的音响中包含了一系列比该基础音更高的一串音，它们叫作泛音。用数字排序的泛音总和叫作泛音列。一个基音之上包含了几十个泛音，而且泛音的分析涉及了复杂的音响学理论和律学理论，这些论题不是本书的重点。例1-1列出了泛音列中的前十三个音^②来作为一般的说明：

例1-1 泛音列（局部）

泛音列

基音

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

C7 9 11 b13

① 引自任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》“Harmony”词条，花城出版社2009年版，第215页。

② 请注意，在例1-1列出的泛音列（局部）中，大部分音高都偏离平均律音高。

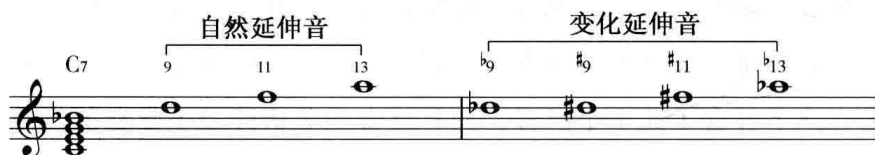
在泛音列中，基音听上去最强，其他的上部泛音比基音弱很多，最敏锐的耳朵也只能听到靠近基音的三四个泛音。从泛音列可以看到一个有趣的现象，这就是将前七个泛音合并起来，构成了一个属七和弦（C7），其他的第9、11、13号泛音是该和弦的延伸音。

二、属七和弦的延伸音

1. 自然延伸音与变化延伸音

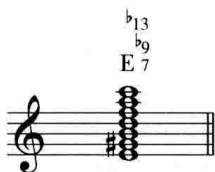
我们已经看到，泛音列本身可以产生的基础和弦是属七和弦（大小七和弦），因而与其他性质的和弦相比，属七和弦的延伸音最为丰富。在爵士乐的和弦标记方面，对于延伸音的标记方法有一整套指导理论。按照该理论，延伸音分为“自然延伸音”和“变化延伸音”。和弦根音之上的延伸音如果是大音程和纯音程，该延伸音就是自然延伸音；和弦根音之上的延伸音如果是小音程或增音程，该延伸音就是变化延伸音。属七和弦的延伸音共有七个，仍然以例1-1的C7和弦为例，它的七个延伸音的标记如下例所示：

例1-2 属七和弦的延伸音



请注意，上述自然延伸音和变化延伸音的区分，只是针对它们与和弦根音的关系而言，和该延伸音是否为调性中的自然音或变化音无关。当延伸音记号只是单纯的阿拉伯数字（9、11、13），不包含升、降记号，延伸音就是自然的；当延伸音记号——即阿拉伯数字——附加了升、降记号时，延伸音就是变化的。例如，A和声小调的属七和弦（E7）的九度延伸音是小九度，它在和弦标记中要用b9表示，其十三度延伸音是小十三度，要用b13表示。

例1-3



属七和弦中延伸音还经常以等音的面貌出现。最常见的就是 $\sharp 9$ 延伸音,该音经常以属和弦根音上方的小十度(单音程为小三度)出现。下例给出的是 $E_7^{\sharp 9}$ 和弦, $\sharp 9$ 音G实际上是重升F的等音。

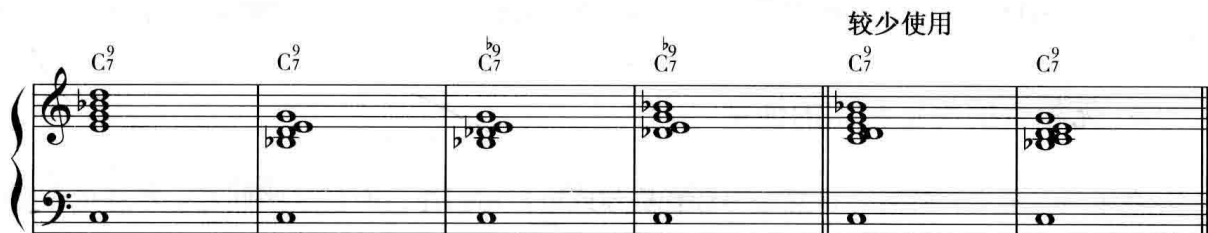
例 1-4



2. 延伸音和弦的声部排列

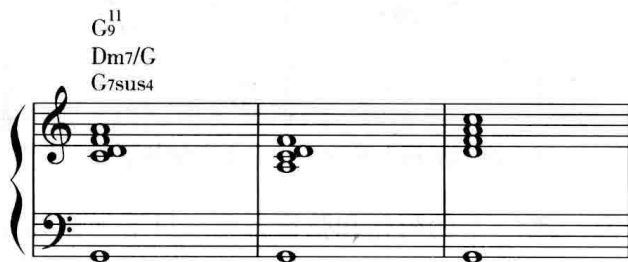
属和弦使用九度延伸音时,该音不一定放在最高声部,它可以被转换到中声部。这时邻近的声部间应尽量避免出现连续的二度音程。

例 1-5



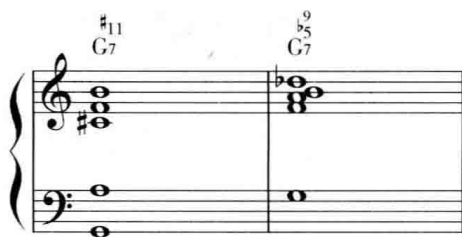
如果使用十一度延伸音,和弦的三音总是被省去,因为该音与十一度音有音响冲突,很刺耳。省去三音后,整个和弦只剩下根音和其五度音上构成的小七和弦。因此,这个和弦的标记有两种(以C大调为例): G_7^{11} 或 $Dm7/G$ 。此外,十一度音在该和弦中也可以被看作是四度音,因而有时也简单地标记为 $C7sus4$ (属七挂四和弦)。见下例:

例 1-6



当使用增十一度音时,和弦的三音可以不省略,但五音要省略。 $\sharp 11$ 也可以记成 $\flat 5$ 。

例 1-7



当使用 13 或 $\flat 13$ 音时,除了可省略和弦的五音之外,11 音也常被省略,9 音可根据需要使用。这种十三和弦可以由四个不同的音构成,也可以由五个不同的音构成。有时 $\flat 13$ 也可记成 $+5$ (例 1-8 第 6 小节)。和弦中同时出现 $+9$ 和 $\flat 13$ 音时,也可以标记为 $C_7\text{alt}$ ①。

例 1-8



3. 无根音的简化和弦的使用

在乐队合奏中,低音进行总是由低音提琴或电贝司担任,而且这些低音乐器总是会奏出和弦的根音,而其他乐器,特别是键盘乐器,无须再重复根音,而是经常使用无根音的简化和弦。我们把省略了根音和其他某音的和弦叫作简化和弦(有关简化和弦的模式化应用,请参见后面第八章的相关内容)。这里着重介绍属九和弦与属十三和弦的简化形式。这两个和弦可以简化成三个声部或四个声部。

例 1-9



对于键盘演奏者来说,例 1-9 的简化和弦很方便一只手(比如左手弹和弦,右手弹旋

① alt 为英文 altered 的缩写,意为“变化的”。

律)的演奏。简化和弦的排列是有规律的,记住了规律能快速反应和弦的演奏。例1-9给出的所有简化和弦的构造规律是:其基础低音要么是和弦的三音,要么是七音。以这个规律为基础,还需要记住和弦音的音程排序。例如,以七音为基础的三声部的属十三和弦的音程排序(由下至上)是增四度+纯四度(A4+P4);以七音为基础的四声部的属十三和弦的音程排序(由下至上)是大三度+大二度+纯四度(M3+M2+P4)。例1-10是各和弦的音程排列模式。

例1-10 和弦音程排列模式①

三音为基础 七音为基础 三音为基础 七音为基础 三音为基础 七音为基础 三音为基础 七音为基础

例1-11选自雷·斯潘塞的爵士乐主题《悠闲的拉丁情调》。例中左手伴奏部分为连续半音下行的简化的三声部十三和弦。

例1-11

雷·斯潘塞《悠闲的拉丁情调》

三、其他和弦的延伸音及其简化形式

其他性质的七和弦延伸音的构成方式与属七和弦的构成方式有所不同,至少它们的延伸音的种类比属七和弦的延伸音种类少许多。不同的七和弦所能使用的延伸音选择范围各不相同。属七和弦的延伸音选择范围最宽,小七和弦与大七和弦的延伸音选择范围稍窄一些,其他性质的七和弦可使用的延伸音则更少。

① 例1-10中的字母含义:A=增音程(例如A4=增四度),D=减音程(例如D5=减五度),M=大音程,m=小音程,P=纯音程。

1. 小七和弦与大七和弦的延伸音

小七和弦与大七和弦可使用的延伸音有所不同，小七和弦不常用 13 音，大七和弦不用 11 音，见下例：

例 1-12

Example 1-12 displays chord extensions for Dm9, Dm11, Dm7, CM7, C9, CM13, and CM9. The notation is divided into two groups: '常用' (Common) and '不常用' (Uncommon). The '常用' group includes Dm9, Dm11, CM7, and C9. The '不常用' group includes Dm7, CM13, and CM9. The notation shows the root, third, fifth, seventh, and extension notes for each chord.

例 1-12 的和弦声部排列还说明了一个要点，如果去掉每个和弦的根音，剩下的三声部或四声部和弦就变成了简化和弦。无论小七和弦还是大七和弦，其简化和弦的基础低音和属和弦的简化和弦的基础低音选择模式是一样的，要么是以和弦的三音为基础，要么是以和弦的七音为基础。带有延伸音的小七和弦与大七和弦的简化和弦的音程排序如下例所示：

例 1-13

Example 1-13 shows simplified chord structures for Dm9, Dm11, CM7, C9, and CM13. The notation indicates the root, third, fifth, seventh, and extension notes, and the basis for the simplified structure (e.g., '三音为基础' for Dm9, '七音为基础' for Dm11, CM7, C9, and CM13).

2. 半减七和弦与小大七和弦的延伸音

半减七和弦主要使用九度延伸音和十一度延伸音（例 1-14a），小大七和弦主要使用大九度延伸音（例 1-14b）。将例 1-14 的和弦根音省略，就变成了简化和弦。

例 1-14

Example 1-14 shows chord extensions for Dm7-9, Dm7-11, Dm7-5, Dm7-11, Dm7-5, AmM9, and AmM7. The notation is divided into two groups: 'a.' and 'b.'. Group 'a.' includes Dm7-9, Dm7-11, Dm7-5, Dm7-11, and Dm7-5. Group 'b.' includes AmM9 and AmM7. The notation shows the root, third, fifth, seventh, and extension notes for each chord.

例 1-15 说明了带有各种延伸音的属七和弦、小七和弦与大七和弦的简化和弦的用

法。注意，左手的伴奏和弦均为省略了根音的简化和弦。请分析每个和弦的排列模式。

例 1-15

J.V.休森《我惦记你》

Example 1-15 is a musical score for J.V. Henderson's "I'm Thinking of You". The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melody, and the left hand plays chords. The chords are: Bm7-5, E7, Eb7, D7, G7, Ab7, Gm7, Em7-5, A7, Dm7, Db7, Cm7, F7, Bbm7, Bbm7, Eb7, Fm7, Gm7, Am7, Bbm7.

四、延伸音的运动方式

延伸音的运动方式分为解决进行和非解决进行。解决进行有两种情形：一种是延伸音在本和弦内二度下行解决；另一种是延伸音在换和弦时下行二度解决或作为共同音保持不变。非解决进行是指延伸音跳进至其他音或级进上行至其他音。

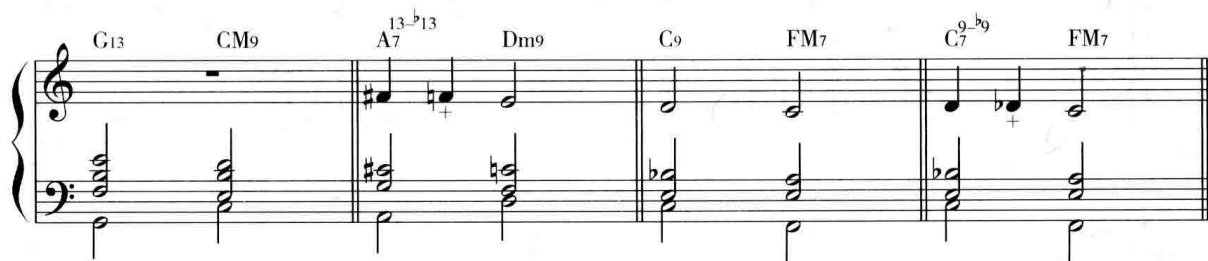
如果和弦的延伸音在本和弦内解决，和弦的复杂度会发生变化，会由高度不协和状态转变为较协和状态。例如，九和弦变为七和弦，十三和弦变为七和弦。

例 1-16

Example 1-16 is a musical score showing a sequence of chords: G9, G7, G11, G9, G13, G7. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a melody, and the left hand plays chords.

例1-17说明了前一和弦的延伸音在下一和弦内解决的情况。随着延伸音下行解决,和声的紧张度也是由高度不协和进入相对协和状态。此外,该例的第2、第4小节说明,延伸音下行解决时,可以加入半音经过音(标记了“+”记号的音)。

例1-17



在例1-18中,延伸音主要出现在伴奏和弦里,带“+”记号的延伸音均得到了解决。

例1-18

格什温《雾天》

例1-19是日本作曲家冢山先生为电子管风琴编曲的《秋叶》之片段,这个片段的和弦标记代表了爵士乐和弦标记法中存在的一个普遍现象,即和弦标记仅体现基本的七和弦性质(如大七、减七、半减七和弦等),复杂的延伸音不一定在和弦标记中得到具体体现。例如,在这个例子的旋律中,第2小节的G音是F7和弦的9音;第4小节的F音是 $\flat$ E大

七和弦的9音；第7小节的C音是Gm7和弦的11音。在伴奏和弦中，第3小节的 $\sharp F$ 音是E7和弦的9音；第6小节的F音是D7和弦的 $\sharp 9$ 音；第8小节的A音是Gm7和弦的9音。另外值得注意的一点是旋律中的许多延伸音（带有“+”记号的音）没有得到解决。

例 1-19

约瑟夫·科斯马《秋叶》
塚山工归编曲

The musical score for Example 1-19 is written for piano and bass. It consists of three systems of staves. The piano part is in 4/4 time and features a variety of chords and melodic lines. The bass part provides a steady accompaniment. The score includes the following chords and melodic features:

- System 1:**
 - Chords: Cm7, F7, $\flat$ Bm7, E7.
 - Melodic features: Triplet of eighth notes in the piano part, and a melodic line in the bass part with a "+" sign above the first note.
- System 2:**
 - Chords: $\flat$ Em7, Am7-5.
 - Melodic features: Triplet of eighth notes in the piano part, and a melodic line in the bass part with a "+" sign above the first note.
- System 3:**
 - Chords: D7, Gm7.
 - Melodic features: Triplet of eighth notes in the piano part, and a melodic line in the bass part with a "+" sign above the first note.

练习一

(一) 在下列每个和弦上方给出适当的和弦标记，包含延伸音在内。

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

(二) 以下是无根音的和弦，在每个和弦上方给出适当的和弦标记，包括延伸音在内。

1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15.

(三) 在下列两个作品片段上方给出恰当的和弦标记, 可省略延伸音记号。

1.

卡米歇尔《我心中的佐治亚》

松田昌编曲

Slow Rock (♩ = 77)

f

mf

B

U.K.



2.

Swing (♩ = 120)

B. 格尔森《莫低语》
松田昌编曲



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a triplet of eighth notes (C5, Bb4, A4), and ends with a half note G4. The middle staff is in bass clef and contains four chords: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, Bb4-D4-F#4, and Bb4-D4-F#4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a half note G4, and ends with a half note G4. The middle staff is in bass clef and contains four chords: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, Bb4-D4-F#4, and Bb4-D4-F#4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a triplet of eighth notes (C5, Bb4, A4), and ends with a half note G4. The middle staff is in bass clef and contains four chords: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, Bb4-D4-F#4, and Bb4-D4-F#4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a half note G4, followed by eighth notes A4 and Bb4, then a triplet of eighth notes (C5, Bb4, A4), and ends with a half note G4. The middle staff is in bass clef and contains four chords: F#4-A4-C#5, F#4-A4-C#5, Bb4-D4-F#4, and Bb4-D4-F#4. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

第二章 替代和弦

替代和弦是指被用来代替原有和弦的另一和弦或一组和弦。使用替代和弦是现代爵士乐编曲的最重要的和声手法之一。和弦替代分为两种：一是“改编替代”；二是“即兴替代”。当需要将某一和声比较简单的作品（如一般的歌曲或器乐曲）改编为爵士乐曲时，需要采用爵士化的和弦来替代原来较简单的和弦，这就是**改编替代**。爵士乐键盘乐器或吉他等演奏者（无论独奏或伴奏）即兴演奏时，往往会使用替代和弦来局部地改变乐曲原有的和声布局，这就是**即兴替代**。

在本书中篇第一章“功能和声的理论”中，有关T、S、D三个功能组的划分的论述所涉及的内容是和弦替代理论的基础。其基本点是：以调性中I、IV、V三个和弦分别代表主功能、下属功能和属功能。主和弦为调性的中心和弦，围绕下属和弦与属和弦而划分出两个功能组。下属功能组内的和弦II、IV、VI之间可以相互替代；属功能组内的和弦III、V、VII之间可以相互替代。以此为基础，爵士乐的实践极大地拓展了和弦替代的概念和应用范围。

一、主和弦的替代

1. 大调【I-VI替代】

I-VI替代只适用于大调，当主和弦进行到属和弦时，I和弦可以由I-VI和弦组替代，因为I和弦的大部分和弦音被VI和弦包含。在这种情况下，主和弦之后的V和弦要替换为II-V的进行。

简单和弦进行：I /// I V7 /// I

替代和弦进行：I /vi/ I ii / V7 / I

例2-1的a、b两个片段是同一旋律，a采用了简单的和弦进行，b采用了替代和弦

进行，后者的和声音响更为优美。

例 2-1

Swing 快速 A. 波普《汤姆·彼里比》

C大调: I V₇ I V₇

I vi ii₇ V₇ I vi ii₇ V₇

2. 大调【5-6-7-6 替代】

当主和弦持续的小节数很多时，为避免单调，可以在主和弦功能保持不变的同时，在旋律之外的某一伴奏声部中增加主和弦根音上方的5-6-7-6的声部运动。这种运动如同一个短小的副旋律，它使主和弦的色彩发生一连串的微妙变化。以C大调为例，包含了5-6-7-6运动的主和弦标记是C-C₆-CM₇-C₆。见下例：

例 2-2

在例2-3里，前六小节的旋律均被配置了一个主和弦，因为这几小节的旋律主要由主和弦音的分解构成。如果一个主和弦持续六小节不变，无疑会太单调，但我们看到的是：5-6-7-6的进行以两小节为一个单位，先后出现三次（该例中的5-6-7-6进行为笔者所加，原作的和声进行见例2-5）。

例 2-3

R. 罗杰斯 《流苏马车》

3. 大调【8-7-6-7 (5) 替代】

使用 8-7-6-7 (5) 的进行时, C 大调的和弦标记为 C-CM7-C6-CM7 (C), 见下面两个例子:

例 2-4

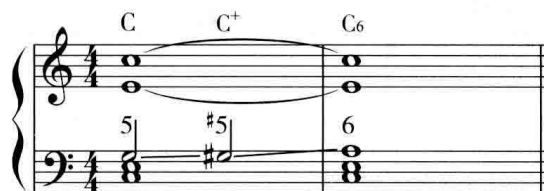
例 2-5

R. 罗杰斯 《流苏马车》

4. 大调【5 - #5 - 6 替代】

5 - #5 - 6 替代的和弦标记为 C - C⁺ - C₆, 见下面两个例子:

例 2-6



例 2-7

J. 斯泰恩《让别人幸福》



5. 小调主和弦的替代

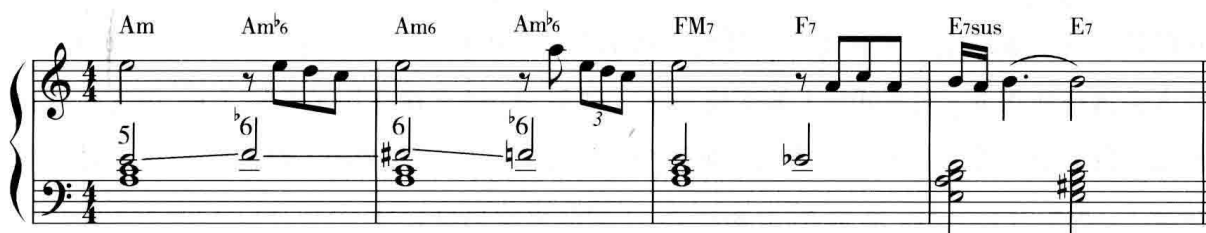
小调的主和弦也可以采用类似大调的方式替代。常见的替代方式有三种（以 A 小主和弦为例）:

【5 - b6 - 6 - b6 替代】 Am - Am^b6 - Am6 - Am^b6 (见例 2-8)

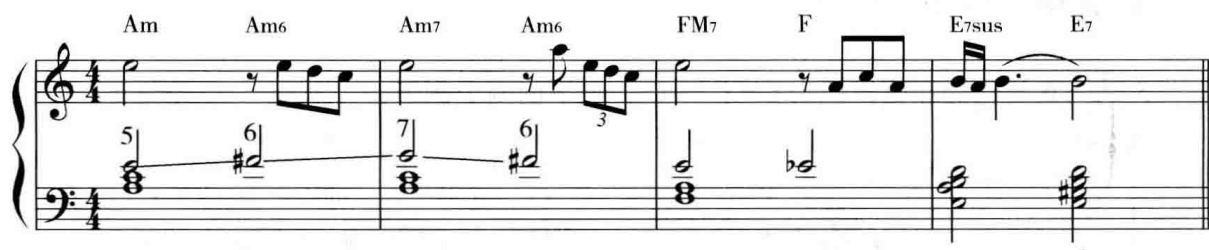
【5 - 6 - 7 - 6】 Am - Am6 - Am7 - Am6 (见例 2-9)

【8 - 7 - b7 - 6】 Am - AmM7 - Am7 - Am6 (见例 2-10)

例 2-8



例 2-9



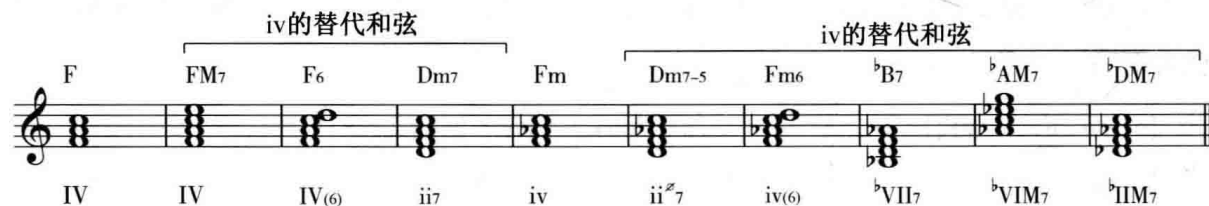
例 2-10



二、下属和弦的替代

在大调中,可以代替下属Ⅳ级和弦的和弦有多个。实际上,在爵士乐中Ⅱ₇级副和弦比Ⅳ级正和弦更常用。如果Ⅳ级和弦是大和弦,可采用的替代和弦有两个;如果Ⅳ级和弦是小和弦,可采用的替代和弦有五个。在所有Ⅳ级的替代和弦中,至少包含了Ⅳ级和弦的两个音。如下例所示:

例 2-11



例 2-11 的每个替代和弦中还可以额外增加延伸音,使之变成九和弦或者十一和弦等。

例 2-12 是美国著名爵士乐钢琴演奏家和编曲家埃林顿公爵的一首作品的结尾,这个片段最后的旋律结束于主长音上,按照一般的和声思维模式,在这个主音延长的同时,一般人会选择使用Ⅱ₇-Ⅰ或Ⅳ-Ⅰ的变格终止。例 2-12 的末尾使用了 ii₂-Ⅰ(6)的进行(这是笔者的方案,作为假想的原型)。例 2-13 包含的是原作的和声,结尾使用了 ii 的替代和弦—— $\flat$ VII₆ (F₆), $\sharp$ F₆ 是 F₆ 到主和弦 G₆ 之间的半音经过和弦。

例 2-12

埃林顿公爵《等候我的消息》

变格终止

例 2-13

埃林顿公爵《等候我的消息》

使用替代和弦的变格终止

例 2-14 结尾的旋律也是结束于主长音，在这个主音之下，除使用了向下属和弦离调（ $V_2/IV-IV_6$ ）之外，还使用了下属替代和弦 bVI_7 以及“属连锁”。

例 2-14

查尔斯·施特劳斯《轻松大街》

属连锁

三、属和弦的替代

1. 延伸音转换替代

当一个属七和弦延续的时值较长时,可以在属七和弦保持不变的基础上转换其延伸音以改变和弦色彩。常见的延伸音转换进行有以下三种可能性:

- | | | |
|------------------------------------|--|--|
| a. $[9 - \flat 9 - 8]$ | $G_7^9 - G_7^{\flat 9} - G_7$ | $V_7^9 - V_7^{\flat 9} - V_7$ (例 2-15a) |
| b. $[10 - \sharp 9 - 9 - \flat 9]$ | $G_7 - G_7^{\sharp 9} - G_7^9 - G_7^{\flat 9}$ | $V_7 - V_7^{\sharp 9} - V_7^9 - V_7^{\flat 9}$ (例 2-15b) |
| c. $[13 - \flat 13 - 12]$ | $G_7^{13} - G_7^{\flat 13} - G_7$ | $V_7^{13} - V_7^{\flat 13} - V_7$ (例 2-15c) |

例 2-15

Example 2-15 illustrates three variations of chord extension conversion for the G7 chord. Variation a shows the sequence $G_7^9 - G_7^{\flat 9} - G_7$. Variation b shows the sequence $G_7 - G_7^{\sharp 9} - G_7^9 - G_7^{\flat 9}$. Variation c shows the sequence $G_7^{13} - G_7^{\flat 13} - G_7$, with an alternative path $G_7 - G_7^{\flat 13} - G_7^{13} - G_7^{\flat 13}$ indicated by "或".

上述这些延伸音转换模式有一个共同的特点,就是延伸音以半音关系运动,以这些模式为基础,还可以产生许多变体,例如根据需要也可以将半音下行改为半音上行或上行与下行相结合。

例 2-16 选自美国作曲家格什温的著名爵士风格作品《蓝色狂想曲》,格什温在这个段落里十分巧妙地使用了延伸音转换手法。这个片段取自该作品的中间慢板部分,旋律舒缓而优美,在乐句末尾的宽广长音持续的时候,和弦中的延伸音不断转换,赋予了音乐独特的爵士韵味。

例 2-16

格什温《蓝色狂想曲》

E
 E/G
 #F7
 V7/V
 B7+5
 E
 V7+5
 I

在例 2-16 的后六小节里，内声部有一个由三音组（ $\sharp D - D - \sharp C$ ）不断循环重复而构成的节奏流动的声部，这三个音高在 $\sharp F_7$ 、 $B_7 + 5$ 及 E 和弦中分别发挥了不同级数的延伸音或非延伸音的作用。

2. 三全音和弦替代

从属七和弦的结构上看，含有三全音（即增四度或减五度的统称，是由属七和弦的三音和七音之间构成的音程）是该和弦最突出的特点。该音程是使属和弦解决到主和弦的最有力的推动因素。如果将原有的属七和弦用另一个与属和弦的根音相距三全音的属七和弦替代，就叫作三全音和弦替代。属七和弦的三全音替代正是以不丧失这个特殊音程为条件。

以 C 大调为例，其属七和弦所含的三全音程由 F - B 构成。它的三全音替代和弦是 $\flat \Pi_7$ ，三全音属替代和弦在本书里被标记为 ts V，即英文 tritone substitute V 的缩写。在这个和弦中，三全音程是由 F - $\flat C$ 构成。

例 2-17

G7
 $\sharp D_7$
 V7
 tsV7
 ($\flat \Pi_7$)

不难发现, $ts V_7$ ($b II_7$) 和弦中的三全音程也就是 V_7 和弦中的三全音程, 只不过有一个等音变化而已 ($b C = B$)。因此, 我们可以获得一个公式: 任何一个属七和弦都可以由另一个三全音关系的属七和弦替代。

以最常见的五度进行 $ii_7 - V_7 - I$ 为例, 使用三全音替代后, 和声进行变为 $ii_7 - ts V_7 - I$ 的下二度进行, 这种续进音程的变化为和声增添了奇异的色彩。

例 2-18

例 2-18 展示了 C 大调中的和弦进行对比。上方为和弦谱，下方为功能谱。

和弦	功能谱	名称
Dm7	ii7	原和弦进行
G ⁹ 7	V9	原和弦进行
CM7	IM7	原和弦进行
Dm7	ii7	三全音替代进行
$b D_{7+5}$	ts V ₇₊₅	三全音替代进行
CM7	IM7	三全音替代进行

例 2-19 和例 2-20 是埃林顿公爵的声乐作品《伤感》的结尾旋律。例 2-19 是笔者按照一般的和声编配思路给出的和声方案, 例 2-20 是原作的和声编配, 我们看到, 埃林顿巧妙地使用了 $ii_7 - ts V_7 - I$ 的进行作为终止式。

例 2-19

例 2-19 展示了 F 大调中的标准和声编配。上方为和弦谱，下方为功能谱。

和弦	功能谱
D7	V ₇ /II
Gm7	ii7
C7	V7
F6	I ₆

埃林顿公爵《伤感》

例 2-20

例 2-20 展示了 F 大调中的原作和声编配，使用了三全音替代。上方为和弦谱，下方为功能谱。

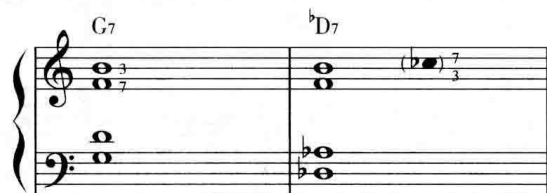
和弦	功能谱	名称
D7	V ₇ /II	原和弦进行
Gm7	ii7	原和弦进行
$b G_7$	ts V ₇	三全音替代
F6	I ₆	三全音替代

除了 $ii_7 - ts V_7 - I$ 的典型进行之外, 在 $ts V_7$ 和弦之前也可以使用其他和弦从而构成变化的模式, 具体如下:

$$\begin{array}{ll}
 V_7 - ts V_7 - I & G_7 - \flat D_7 - C \\
 \flat \text{ii}_7 \rightarrow ts V_7 - I & \flat Am_7 - \flat D_7 - C \\
 V_7 \rightarrow ts V_7 - I & \flat A_7 - \flat D_7 - C
 \end{array}$$

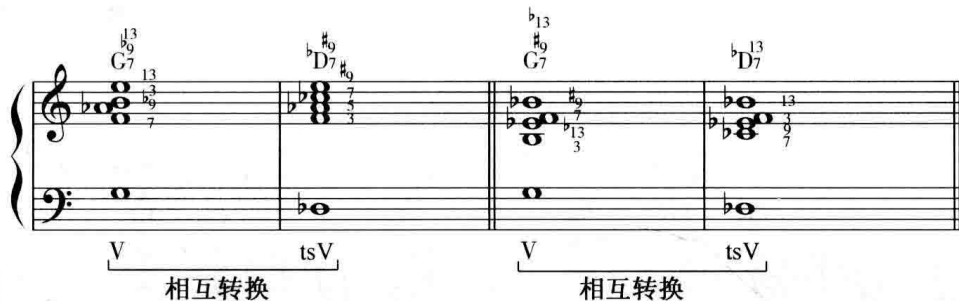
有一个现象值得注意，虽然 V_7 与 $ts V_7$ 之间共同使用同一个三全音程，但是，其构成音的音级位置在两个和弦中各不相同。仍以 $F-B$ 这一音程为例，它在 G_7 中为和弦的 $7-3$ 音关系，而在 $\flat D_7$ 中则变成 $3-7$ 音的关系。

例 2-21



属七和弦的其他音（包括延伸音）也可以转换为 $ts V_7$ 的和弦音。在转换过程中，除了和弦的排列音位发生改变之外，还具有这样一个基本规律：前一和弦的自然延伸音多半会在后一和弦中成为变化延伸音，而前一和弦的变化延伸音多半会在后一和弦中成为自然延伸音。仍以 G_7 和弦为例，其 13 音在 $\flat D_7$ 里转换为 $\sharp 9$ 音，而 $\sharp 9$ 音会转换为 13 音，等等。见例 2-22：

例 2-22



下面的图表概括了属七和弦与其三全音替代和弦的音级转换关系：

在 V_7 和弦中：	1	3	5	7	9	11	13
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
在 $ts V_7$ 和弦中：	$\flat 5$	7	$\flat 9$	3	$\flat 13$	$\sharp 7$	$\sharp 9$
	($\sharp 11$)		($\sharp 5$)	不用			
	($\sharp 11$)	($\flat 13$)		($\flat 5$)	($\sharp 5$)		
在 V_7 和弦中：	$\flat 5$	$\sharp 5$	$\flat 9$	$\sharp 9$	$\sharp 11$	$\flat 13$	
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
在 $ts V_7$ 和弦中：	1	9	5	13	1	9	

在使用三全音替代和弦时,如能巧妙地利用上述的音级转换关系,可以使我们获得多变的和声音响。以下是两组可供比较的实例,在每一组例子中,带括号的部分包含了三全音属替代和弦的进行。例2-23a和例2-24b的和声是原作,例2-23b和例2-24a所改动的和弦系笔者提供。

例2-23

E. 巴克利《夏日的故事》

a.

F大调: I vi7 V7/V ii7 V9 V^b₉ I

b.

ii7 V9 tsV7 I
三全音替代

例2-24

F. 莱塞《船儿缓缓到中国》

a.

^bB大调: V₇/V ii7 V₁₃ I(6)

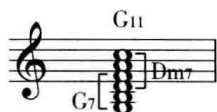
b.

V₇/V ii7 tsV7 I(6)
三全音替代

3. ii₇-V₇ 和弦组替代

一个属和弦可以用 ii₇-V₇ 和弦组来替代。该和弦组的来源与属十一和弦有关。以 G₁₁ 和弦为例,该和弦中包含了两个和弦,即 Dm₇ (ii₇) 和 G₇ (V₇)。

例 2-25



将 V_{11} 和弦包含的 ii_m7 和 V_7 这两个和弦的关系由纵向叠置改为横向连接, 便构成了 $ii_7 - V_7$ 的进行。根据这一原理, 任何使用属和弦的地方 (如果时值长度容许) 均可以用 $ii_7 - V_7$ 的替代进行。以 $I - V_7 - I$ 的和声进行为例 (例 2-26a), 加入替代进行之后, 和声进行变为 $I - vi - ii_7 - V_7$ (例 2-26b)。

例 2-26

a.

C大调: I V7 I V7

b.

C大调: I vi ii7 V7 I vi ii7 V7

四、共同音减七和弦替代

在爵士乐里, 减七和弦主要被用作对自然音和弦进行装饰的半音经过和弦。在这种配置中, 减七和弦及随后被装饰的自然音和弦之间一般有一个或多个共同音, 因此这种减七和弦被称作共同音减七和弦。共同音减七和弦和 vii°_7 (导七) 和弦不同, 后者与它随后要解决的主和弦之间没有共同音。共同音减七和弦替代主要被早期爵士乐风格采用, 在晚期爵士乐里, 共同音减七和弦常被它的替代和弦代替。例 2-27 列出的是最常见的共同音减七和弦的用法。

- a. 对主三和弦进行装饰, 有一个可保持在同一声部的共同音 (低音声部除外):

$$I - i^\circ_7 - I \quad C - C^\circ_7 - C$$

- b. 作为主和弦与 ii_7 和弦之间的经过和弦, 有两个可保持在同声部的共同音:

$$I_6 - \#ii^\circ_7 - ii_7 \quad C/E - \#D^\circ_7 - Dm_7$$

c. 对属九和弦进行装饰, 有一个共同音, 但可以不保持在同一声部 (低音声部除外):

$$V_9 - V_7^\circ - V_9 \quad G_9 - G_7^\circ - G_9$$

例 2-27

a. C C_7° C I i_7° I 对主三和弦进行装饰

b. C/E $\sharp D_7^\circ$ Dm_7 I_6 $\sharp ii_7^\circ$ ii_7 主和弦与 ii_7 和弦之间的经过和弦

c. G_9 G_7° G_9 V_9 V_7° V_9 对属九和弦进行装饰

下例是笔者专门为使用上述三种共同音减七和弦而编写的小曲, 三种用法均出现在三个旋律长音之下。

例 2-28

任达敏《音响游戏》

Swing Allegro

C Dm_7 $\sharp D_7^\circ C/E$ C/E $\sharp D_7^\circ$

Dm_7 G_9 G_7° G_9 $\flat D_7^\circ$ C_6

五、变体和弦替代

一般说来, 主流爵士乐基本上不使用三和弦。如果当我们需要把一首作品改编成爵士乐, 而该作品的原有和声是以三和弦为主时, 就需要采用变体和弦替代。变体和弦替代是

指用同一根音上的变音和弦或更复杂的延伸音和弦来替代较单纯的三和弦或七和弦。这种替代一般不会改变和弦的根音和功能，只改变和弦色彩。以下列出的是大调的 I、ii、IV、iv、V 级和弦的变体替代和弦（这里列出的只是部分可能性）。

例 2-29

Example 2-29 displays chord substitutions for various degrees in C major. The notation is organized into five groups, each with a bracket labeled "替代和弦" (Substitution Chords).

- I (C):** C, CM7, C6, C2, C⁶9
- IV (F):** F, FM7, F6, F7
- ii (Dm):** Dm, Dm7, Dm7-5, Dm⁹7, Dm⁹7-5
- iv (Fm):** Fm, FmM7, Fm6, Fm7
- V (G):** Dm11, Dm6, DmM7, G, G7, G9, G11, G13, G^{b13}7, G^{#9}7

例 2-30a 和例 2-30b 在同一旋律片段之下给出了两种和声配置方案，a 例为原作的基本和声进行，b 例为笔者改编后的方案。在后一方案中，原有的和弦均被更复杂的九和弦或十三和弦替代，此外，在局部的 V7-I 的和弦进行之间（即 a 例的 C7-Fm7 和 $\flat B7-\flat E6$ ）还采用了三全音和弦替代。例 2-30b 的和声色彩显然更为丰富。

例 2-30

J. 斯泰恩《让别人幸福》

Example 2-30 presents two harmonic schemes (a and b) for the melody "Let's Make It Happen" by J. Stein. The notation is in 4/4 time and E major.

a. Original Scheme:

- Chords: Gm7, C7, Fm7, $\flat B7$, $\flat E6$
- Functional Analysis: $\flat E$ 大调: iii7, V7/ii, ii7, V7, I

b. Adapted Scheme:

- Chords: Gm9, C⁹7, F¹³_{9-b9}, Fm9, $\flat B^{13}$, E^{#9-b9}7, $\flat E6$
- Functional Analysis: $\flat E$ 大调: iii9, V₉, tsV₁₃ → ii9, V₁₃, $\flat II_7$ (tsV₇), I₍₆₎

练习二

(一) 主和弦替代练习。

以下是三首名曲的片段，根据字母和弦标记在钢琴谱表上为旋律配置和声。要注意恰当地在旋律下方分布和弦声部。

1. R. 特克《宝贝回家》

Chords for exercise 1: Gm, GmM7, Gm7, Gm6, Cm7, Cm/ $\flat$ B, Am7, D7, Gm, GmM7, Gm7, Gm6, F7, $\flat$ B7.

2. R. 默罗罗《生死恋》

Chords for exercise 2: Am, Dm7, G7, CM7, Gm6, A7, Dm, DmM7, Dm7, Dm6, E7, Am.

3. J. 格雷《一串珍珠》

Chords for exercise 3: $\flat$ E, $\flat$ EM7, $\flat$ E7, $\flat$ E6, $\flat$ E $^+$, $\flat$ E, E $^+$, $\flat$ E6, $\flat$ E7, $\flat$ EM7, $\flat$ E, $\flat$ EM7, $\flat$ E7, $\flat$ E6, $\flat$ E $^+$, $\flat$ E, F7, $\flat$ B7, $\flat$ E, $\flat$ E7, $\flat$ A, $\flat$ AM7, $\flat$ A7, $\flat$ A6, $\flat$ A $^+$, $\flat$ A, A $^+$, $\flat$ A6, $\flat$ A7, $\flat$ AM7, $\flat$ A, $\flat$ AM7, $\flat$ A7, $\flat$ A6, $\flat$ A $^+$, $\flat$ A, $\flat$ B7, $\flat$ E7, $\flat$ A.

(二) 下属和弦替代练习。

为下列的旋律配两遍和声，第一遍按和弦标记配置，第二遍用适当的替代和弦来代替其中的下属和弦。

1.

2.

(三) 属和弦的替代练习。

1. 为下列两个旋律片段配两遍和声，第一遍按和弦标记配置，第二遍将属和弦（包括副属和弦）用三全音和弦替代。

(1)

(2)

2. 按和弦标记为下列旋律配和声，在适当的和弦中加入合适的延伸音转换替代进行。

(1)

(2)

(3)

3. 为下列的旋律配两遍和声, 第一遍按和弦标记配置, 第二遍将属七和弦拆解为 $ii_7 - V_7$ 的替代进行。

第三章 装饰和弦

当一个和弦的时值相对较短而且听上去好像是给和弦外音或装饰音配上了和弦，这个和弦就叫作装饰和弦。我们知道，和弦外音或装饰音需依附于或者说解决到其后的和弦音（也叫本音），是对和弦音的装饰。装饰和弦是依附于或解决到其后之骨干和弦（即被装饰的和弦）的和弦，是对后者的装饰。装饰和弦分为两种：倚音和弦及经过和弦。

一、倚音和弦

1. 减七倚音和弦

当某一旋律音具有倚音的特点，而且该音为自然音性质的和弦外音时，可以为此音配以减七倚音和弦（dim₇）。例3-1a的旋律中带“+”记号的音都是倚音，均未配和弦。例3-1b是给这些倚音配以减七倚音和弦后的示例。一般情况下，减七倚音和弦没有自己的独立低音，而是借用骨干和弦的低音。

例3-1

Staff a: Melody with four notes marked with "+" as倚音. The notes are G4, A4, B4, and C5. Above the first and fourth notes are the chord symbols C₆ and C₆ respectively.

Staff b: The same melody with chords added below. The chords are: B⁷, C₆, D⁷, Em₇, C⁷, G₇, B⁷, C₆. The bass line in staff b follows the root of the chords: B, C, D, E, C, G, B, C.

2. 平行倚音和弦

当旋律中的倚音为变化音并且以半音关系进行到和弦音时，或者倚音是自然音并且以半音关系进行到和弦音时，可以使用平行倚音和弦。在和弦连接中，倚音和弦的所有声部均朝同一方向以半音关系进行到骨干和弦。在例3-2a中，旋律中的变化倚音均未配和弦，例3-2b是配以倚音和弦后的示例。

例3-2

Example 3-2 consists of two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', each showing a sequence of five measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chords indicated above the staves are Dm7, C6, Dm7, Dm7, and C7. In staff 'a.', the melody consists of quarter notes, and the bass line consists of whole notes. In staff 'b.', the melody consists of quarter notes, and the bass line consists of whole notes. The notation shows the relationship between the chords and the melodic lines, with the bass line providing a steady accompaniment.

请注意例3-2b的倚音和弦与骨干和弦的关系：倚音和弦的性质（包括声部数量）由其后的骨干和弦所决定。换言之，倚音和弦是较骨干和弦低半音或高半音的同一性质的和弦。倚音和弦没有独立的低音，需借用骨干和弦的低音。

3. 二重倚音和弦

为二重倚音配置的和弦叫作二重倚音和弦。为二重倚音配和声时，首先要看二重倚音是何种类型的倚音，以便分别对待。与对待单倚音的原则一样，如果是自然音就配以减七倚音和弦，如果是变化音就配以平行倚音和弦。

例3-3a有三个旋律片段，每个片段的前两个音均为自然二重倚音，均未配和弦。例3-3b是配上倚音和弦的示例，均配以减七和弦。

例3-3

Example 3-3 consists of two musical staves, labeled 'a.' and 'b.', each showing a sequence of three measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chords indicated above the staves are C6, G7, and Dm7. In staff 'a.', the melody consists of quarter notes, and the bass line consists of whole notes. In staff 'b.', the melody consists of quarter notes, and the bass line consists of whole notes. The notation shows the relationship between the chords and the melodic lines, with the bass line providing a steady accompaniment.



例3-4a也是二重倚音的例子，其中的前一个倚音为自然音，第二个倚音为变化音，均未配和弦。例3-4b是配以二重倚音和弦后的示例，倚音中的自然音配的是减七倚音和弦，变化音配的是平行倚音和弦。

例3-4



例3-5a中的二重倚音均为变化音，均未配和弦。例3-5b是配了倚音和弦后的示例，两个倚音均配以平行倚音和弦。

例3-5



4. 其他类型的倚音和弦

无论是自然倚音还是变化倚音，还可以配以其他类型的倚音和弦。例如，可以给倚音配上与旋律进行方向相反的平行倚音和弦，见下例：

例 3-6



可以给倚音配以与旋律进行反向相同的守调的平行倚音和弦，这种倚音和弦是由调性音阶内的音高构成。见下例：

例 3-7



还可以为倚音配上自由的平行倚音和弦，这种倚音和弦的声部进行中既有大二度，也有小二度。见下例：

例 3-8



二、经过和弦

为经过音配置的和弦叫作经过和弦。经过和弦分为单一的和多重的。

1. 单一经过和弦

对于三度音程之间的自然经过音，可以有两种编配方式：一是配以减七和弦作为经过和弦；二是配以自然音经过和弦。例 3-9a 的旋律中的经过音均未配和弦，例 3-9b 是配以减七经过和弦后的示例，例 3-9c 是配以自然音经过和弦后的示例。一般说来，自然音经过和弦的结构应该与后续和弦的结构相同，但和弦性质不一定相同。

例 3-9

a.

b.

c.

当经过减七和弦的两端为同一和弦时，减七经过和弦本身可以借用前后和弦的低音，如下面例 3-10 所示：

例 3-10

如果是半音经过音，可以为该音配以平行经过和弦，该和弦的性质应与后一骨干和弦的性质取得一致，前一和弦以半音关系滑入后一和弦。例 3-11a 的三个旋律片断都包含了半音经过音，但均未配和声；例 3-11b 是给半音经过音配以平行经过和弦之后的示例。

例 3-11

a.



2. 多重经过和弦

对于二重或三重半音经过音，可以配以平行运动的二重或三重经过和弦。与对待单一经过音的规则一样，二重或三重经过和弦的性质也是与其后的骨干和弦取得一致。例3-12a是旋律中出现多重半音经过音的例子，这些经过音均未配和声。例3-12b是为经过音配以二重或三重经过和弦的例子。

例3-12

练习三

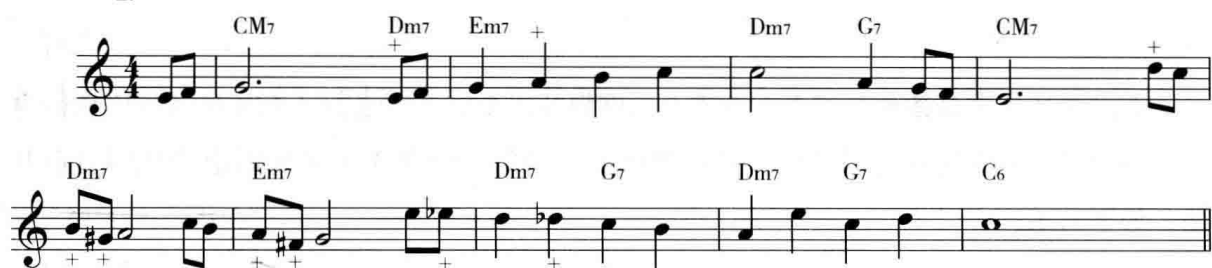
按和弦标记为下列三条旋律配和声，为带有“+”记号的旋律音配以适当的装饰和弦。

J. 麦克休《我只有爱》



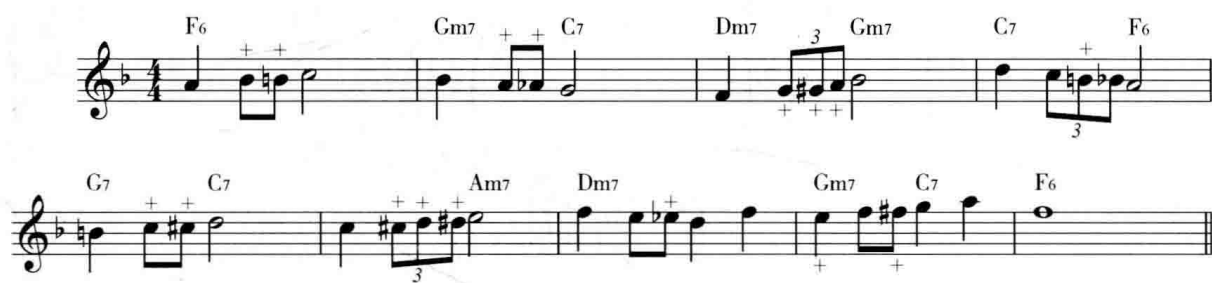
2.

任达敏《装饰练习一》



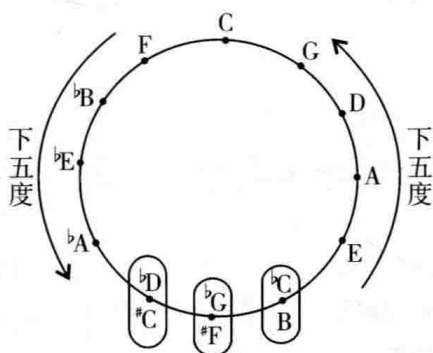
3.

任达敏《装饰练习二》



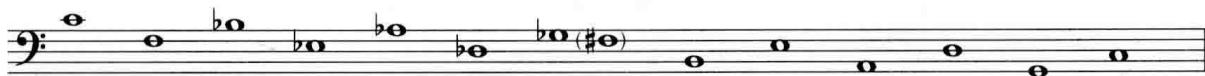
第四章 五度循环和声

五度循环和声是指和弦的下五度或上四度根音关系的连续进行。五度循环可以概括为下列的逆时针方向的五度循环圈。五度循环和声进行可以从五度循环圈上的任何一点开始，如下所示：



五度循环圈

在实践中，五度循环一般由下五度和上四度进行交替构成，如下所示：



在爵士乐中，五度循环是各种和声进行关系的潜在基础。上面的五度循环圈代表了和弦之间的根音关系，在这些根音之上的和弦结构可以是多种多样的，既可以是调内的自然和弦，也可以是随机变化的离调和弦或变音和弦，还可以是某种模式的和声进行。

一、自然音和弦的五度进行

自然音和弦就是用同一调性音阶的音高构成的和弦。本书中篇第七章论述的下五度模式都是由自然音和弦构成的五度循环和声进行。在该章已经讲过，在各种根音关系中，下五度进行最有力，这种进行不但力度强，而且是建立和巩固调性所必不可少的进行。最为典型的模式是 $\text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ 构成的进行。 $\text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ 进行无论在大调或小调，都是最常

见的进行。中篇第七章还提供了以 $\text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ 进行为核心的四种下五度和声模式。实际上这些模式也是爵士乐的常用模式，但需要加以改造，这些模式内所有的和弦都必须更换为七和弦或更复杂的延伸音和弦。以下是爵士乐常用的自然音和弦的五度模式。注意，以下的和弦记号中省略了和弦延伸音记号。

【下五度模式1】 $(\text{I}) - \text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ (大小调均可用)

【下五度模式2】 $(\text{I}) - \text{VI}7 - \text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ (大调常用)

【下五度模式3】 $(\text{I}) - \text{III}7 - \text{VI}7 - \text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ (大调常用)

【下五度模式4】 $(\text{I}) - \text{IV}7 - \text{VII}7 - \text{III}7 - \text{VI}7 - \text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ (小调专用“五度循环链”)

例4-1 采用了【下五度模式2】的和弦进行。

例4-1

中速 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ 格什温《有人爱我》

G大调: I vi7 ii7 V7 I(6)

用【下五度模式4】写成的爵士乐作品非常多，最著名的作品之一是《秋叶》，其和声进行如下：

$\text{Am}7 - \text{D}7 - \text{GM}7 - \text{CM}7 - \text{Fm}7 - 5 - \text{B}7 - \text{Em}6$

E 小调: $\text{iv}7 - \text{VII}7 - \text{III}M7 - \text{VIM}7 - \text{ii} \phi 7 - \text{V}7 - \text{i} (6)$

例4-2

J. 科斯马《秋叶》

$\text{Fm}7-5$ B7 Em6 B7 Em6

二、包含离调的五度进行

在流行音乐中，离调进行通常由局部调性的 $\text{II}7 - \text{V}7 - \text{I}$ 进行为核心而构成（请温习中篇第五、六章的相关内容）。与爵士乐相比，流行音乐的和声较为简单，在同一首作品中，其离调范围相对较窄，离调范围主要和近关系调有关。以大调为例，流行音乐的离调情况大体如下：

$\text{V}7 \rightarrow \text{ii}$

$\text{V}7 \rightarrow \text{iii}$

$\text{V}7 \rightarrow \text{IV}$

$\text{V}7 \rightarrow \text{V}$

$\text{V}7 \rightarrow \text{vi}$

在爵士乐中，以 $\text{II}7 - \text{V}7 - \text{IM}7$ 进行为核心，除了向近关系调离调之外，更多地采用向远关系调离调是爵士乐和声的重要特色。

例4-3是《高高的月亮》的开始部分，调中心为G大调，从根音关系看，和声进行为五度循环。从和声功能上看，整个循环是由两个调性的 $\text{ii}7 - \text{V}7 - \text{IM}7$ 的进行联结而成。

例4-3

M. 刘易斯《高高的月亮》

GM7 Gm7 C7

G大调: IM7 F大调: $\text{ii}7/\text{bVII}$ $\text{V}7/\text{bVII}$

FM7 Fm7 $\text{bB}7$ $\text{bE}M7$

$\text{bVIIM}7$ bE 大调: $\text{ii}7/\text{bVI}$ $\text{V}7/\text{bVI}$ bVI

IM7 V7 IM7

再以格什温的著名作品《雾天》为例，该作品为 F 大调，它以五度循环和声为基础，广泛使用了离调进行，见下例：

例 4-4

格什温《雾天》

The musical score for 'Fog' by George Gershwin is presented in two systems. The first system is in F major (one flat) and 4/4 time. It features a piano introduction with a series of chords: F major, Dm7-5, G7, and Gm7. Above the staff, the progression is labeled 'C大调 ii°7-V7' and 'F大调 ii7-V7-IM7'. The second system continues the progression with FM7, Cm7, Fb9, and Bbm7. Above the staff, the progression is labeled 'bB大调 ii7-V7-IM7'. The score includes both piano and vocal lines, with the piano part showing complex chord voicings and the vocal part showing a simple melody.

三、II-V-(I) 离调模进模式

离调的 II-V-(I) 进行既可以在乐曲中偶尔使用，也可以按照一定的模进模式使用。以下是几种常见的 II-V-(I) 离调模进模式，各模式中的 II 级和弦既可以是小七和弦，也可以是半减七和弦，所有和弦均可以包含各种延伸音：

【模进模式 1】II-V 和弦组以五度关系模进

Cm7 - F7/Fm7 - bB7/bBm7 - bE7/

【模进模式 2】II-V 和弦组以全音关系模进

下行：Cm7 - F7/bBm7 - bE7/bAm7 - bD7/

上行：Cm7 - F7/Dm7 - G7/Em7 - A7/

【模进模式 3】II-V 和弦组以半音关系模进

下行：Cm7 - F7/Bm7 - E7/bBm7 - bE7/

上面的三种模进模式里未将各II-V和弦组的I和弦包含进去,即使I和弦不出现,每个II-V组也足以体现一个调性的存在。实际上,大小七和弦是暗示一个调性存在的核心和弦。在实际应用时,可以根据需要来决定是否在每个II-V组之后接续该和弦组的I和弦。如果在上列的各模式中插入I和弦,便会产生如下的II-V-I模进模式(模式4、5、6):

【模进模式1】 Cm7 - F7/Fm7 - $\flat$ B7 变为 【模进模式4】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/Fm7 - $\flat$ B7 - $\flat$ EM7

【模进模式2】 Cm7 - F7/ $\flat$ Bm7 - $\flat$ E7 变为 【模进模式5】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/ $\flat$ Bm7 - $\flat$ E7 - $\flat$ AM7

【模进模式3】 Cm7 - F7/Bm7 - E7 变为 【模进模式6】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/Bm7 - E7 - AM7

《雾天》(例4-4)采用的是模进模式4的进行。以上列的II-V-I和弦组为基础,如果我们把其中的V7和弦用三全音关系的 $\flat$ II7(ts V7)和弦替代,就会产生新的变体模进模式II- $\flat$ II(ts V7)-I(模进模式7、8、9),具体如下:

【模进模式4】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/Fm7 - $\flat$ B7 - $\flat$ EM7 变为 【模进模式7】 Cm7 - B7 - $\flat$ BM7/Fm7 - E7 - $\flat$ EM7

【模进模式5】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/ $\flat$ Bm7 - $\flat$ E7 - $\flat$ AM7 变为 【模进模式8】 Cm7 - B7 - $\flat$ BM7/ $\flat$ Bm7 - A7 - $\flat$ AM7

【模进模式6】 Cm7 - F7 - $\flat$ BM7/Bm7 - E7 - AM7 变为 【模进模式9】 Cm7 - B7 - $\flat$ BM7/Bm7 - $\flat$ B7 - AM7

下例使用的是模进模式2的进行:

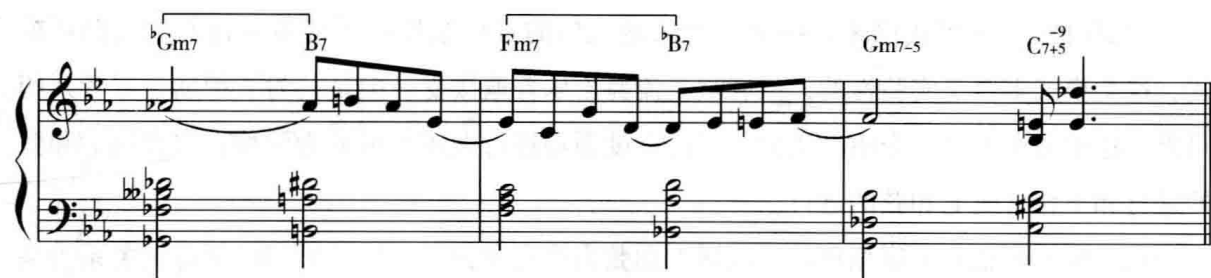
例4-5

B. 戈尔德逊《我记得克利福德》

下例使用的是模进模式3的和弦进行:

例4-6

L. 费瑟《纪念公爵》

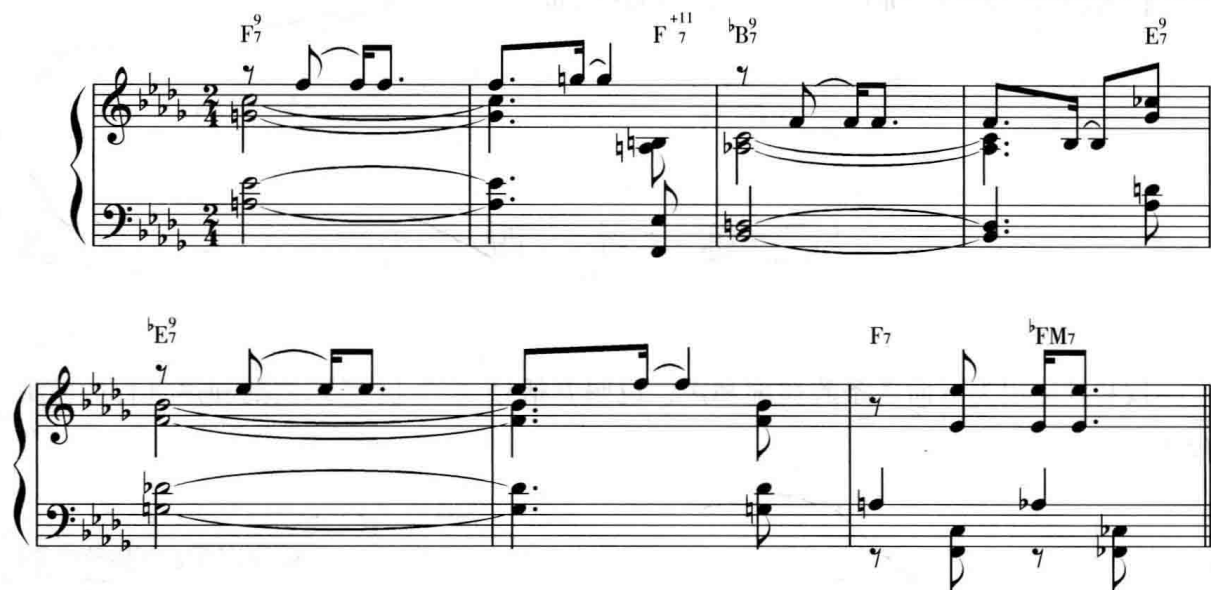


四、其他类型的五度循环进行

连续属七和弦的五度循环（也叫作“属连锁”）进行在爵士乐中也很常见。下例中包含的属连锁是由 $F7 - \flat B7 - (E7) - \flat E7$ 构成（有的和弦省略根音）。

例 4-7

格什温《我找到了节奏》



下例的第2小节使用了属连锁进行，该例为乐曲末尾的终止进行。

例 4-8

埃林顿公爵《我弄坏了》



自 20 世纪 70 年代以来,探索爵士乐新风格的音乐家创造了许多独特的五度循环模式,这类模式多属于实验性的,没有被主流爵士乐普遍接受。但是,为了帮助学习者开阔眼界,这里简单地做一介绍。实验风格的五度循环进行大体上可分为两种:包含属七和弦的进行和不包含属七和弦的进行。

包含属七和弦的五度循环总是以属七和弦为终点和弦,一般以 VI-Ⅱ-V 音级关系为基础,V 前面的 VI 和 Ⅱ 和弦要么全部是小七和弦,要么全部是大七和弦。

【vi⁷ - ii⁷ - V⁷ 模式】: Am⁷ - Dm⁷ - G⁷/Dm⁷ - Gm⁷ - C⁷

【VIM⁷ - ⅡM⁷ - V⁷ 模式】: AM⁷ - DM⁷ - G⁷/CM⁷ - FM⁷ - ^bB⁷

不包含属七和弦的五度循环可以由连续小七和弦或连续大七和弦构成,这种进行具有一定的调式化韵味。

【连续大七和弦】AM⁷ - DM⁷ - GM⁷ - CM⁷ - FM⁷

【连续小七和弦】Am⁷ - Dm⁷ - Gm⁷ - Cm⁷ - Fm⁷

练 习 四

按和弦标记为下面各条旋律配和声,说明方括号(“[]”)内的和声进行为何种模式。

1.

C. 施特劳斯《强颜欢笑》

The musical score for exercise 1 consists of three staves of music in 2/4 time, written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes. Above the notes, various chords are marked. The first staff has markings: ^bE₆, [Gm⁷ C⁷], Fm⁷, ^bB₉], Fm⁷, and ^bB₉. The second staff has markings: ^bE, ^bE₆, Gm⁷, C⁷, [Fm⁷ ^bB₉], ^bBm⁷, and ^bE₇]. The third staff has markings: ^bAM⁷, [D⁷], G⁷, C⁷, F⁷, ^bB₇], and ^bEM⁷.

2.

O. 科尔曼《祝福》

Exercise 2 is in 4/4 time, key of D major. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line is mostly whole notes. Chord symbols are placed above the staff: [F#m7-5] (measures 1-2), B7-9 (measure 3), Bm7-5 (measure 4), E7-5 (measure 5), Em7-5 (measure 6), A7 (measure 7), Am7 (measure 8), D7] (measure 9), Gm7 (measure 10), and C7 (measure 11).

3.

J. 蒂勒曼斯《布鲁塞提》

Exercise 3 is in 3/4 time, key of D major. The melody is written in the treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter and eighth notes. Chord symbols are placed above the staff: G (measure 1), [F#m7-5] (measure 2), B7-9 (measure 3), Em7 (measure 4), A7-9 (measure 5), Dm7 (measure 6), G7] (measure 7), CM7 (measure 8), C6 (measure 9), [Cm7 (measure 10), F9 (measure 11), bBm7 (measure 12), bBm7 (measure 13), bE9 (measure 14), bAm7] (measure 15), bA (measure 16), Am7-5 (measure 17), D7-9 (measure 18), Bm7 (measure 19), bB7 (measure 20), Am7 (measure 21), and D7 (measure 22).

4.

C. 汤普森《知更鸟巢》

Exercise 4 is in 3/2 time, key of D major. The melody is written in the treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody consists of quarter and eighth notes. Chord symbols are placed above the staff: [E7 (measure 1), A7 (measure 2), D7 (measure 3), G7-9] (measure 4), Dm7 (measure 5), G7 (measure 6), C6 (measure 7), and a triplet of eighth notes (measures 8-10).

5.

Moderately

J. 科恩 《你就是一切》

Chord progression and melodic notation for the piece "You Are Everything" by J. Cohen. The score is in 2/2 time and features a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The chords and melodic phrases are as follows:

- Line 1: [Fm7], bBm7, bE7, bAM7, bDM7
- Line 2: G7, CM7, Cm7, [Fm7], bB7
- Line 3: bEM7, bAM7, Am7, b5, D7, b9, CM7
- Line 4: E7, #9, [Am7], D7, GM7
- Line 5: CM7, #Fm7, b5, B7, EM7, #5, C7, [Fm7]
- Line 6: bBm7, bE7, bAM7, bDM7, bDm7, bG9
- Line 7: bAM7, Bdim7, bBm7, bE9, bAM7

第五章 爵士音阶与旋律

爵士乐和声在本质上是功能性的，其旋律主要由大调和小调音阶构成。但是，爵士乐也常使用其他调式音阶，至少在针对某个和弦而构思旋律时会借助于调式音阶进行思维。各种调式音阶是丰富爵士乐“韵味”的不可缺少的“调料”，而且也为爵士乐的编曲或即兴演奏旋律提供了便捷的利用方式。

爵士乐能用得到的调式音阶近三十种，但实际上大部分音阶是以大音阶（包含和声大音阶）和爵士小音阶为基础而构成。

一、大音阶与七种教会调式

1. 七种教会调式的构造

从中世纪开始，西方的教堂音乐开始广泛使用七种调式，后人将它们统称为教会调式（或中古调式）^①。这七种教会调式相当于由大调音阶的七个音轮流为主音而构成。伊奥尼亚调式和大调的结构相同，以大调第二级音做主音的调式叫多利亚调式，以大调第三级音做主音的调式叫弗里几亚调式，以大调第四级音做主音的调式叫里底亚调式，以大调第五级音做主音的调式叫米克索里底亚^②调式，以大调第六级音做主音的调式（与自然小调结构相同）叫爱奥利亚调式，以大调第七级音做主音的调式叫洛克里亚调式。下面列出了所

① 教会调式的名称起源：多利亚、弗里几亚、里底亚、米克索里底亚等术语原本是古希腊的几个部落的名称，这些名称最早曾经被柏拉图和亚里士多德在他们的著作中用来代表两种不同元素的结合与统一。古希腊的音乐理论家也常用它们代表两音的结合与统一。到公元2世纪，有些古希腊理论家开始使用这些名称（还有其他的名称）来代表不同的音阶。到中世纪时，欧洲的教堂音乐形成了复杂的调式系统，该调式系统仍然部分沿用了这些名称，但它们所代表的内容却已经有了很大的改变。值得注意的是，现在的音乐理论所涉及的七种教会调式，只是在结构上与中世纪的调式相似，而在用法上有很大的差别。从巴洛克时期开始，教会调式基本上被放弃。从19世纪末开始，为了寻求风格上的创新，作曲家们（格里格、德彪西等）再次广泛采用各种教会调式进行创作。

② “米克索里底亚”的外文是“mixolydian”，也有人把它译为“混合里底亚”。

有的教会调式音阶以及各音阶中半音关系出现的位置。

例 5-1 七种教会调式

伊奥尼亚（同大调） 多里亚 弗里几亚

III-IV VII-I II-III VI-VII I-II V-VI

里底亚 米克索里底亚 爱奥利亚（同自然小调）

IV-V VII-I III-IV VI-VII II-III V-VI

洛克里亚

I-II IV-V

2. 教会调式的色彩

大调和小调的区别主要体现在调式特性音级（Ⅲ级音）上。严格地讲，这七种教会调式各有各的调式色彩，但从大的方面看，对以上七种教会调式，仍然可以根据其主音和Ⅲ级音的音程关系来归类。各调式的主音和Ⅲ级音的关系不外乎两种，即大三度或小三度。见下面的示例：

例 5-2

伊奥尼亚（大调） 里底亚 米克索里底亚

大三度 大三度 大三度

爱奥利亚（自然小调） 多里亚 弗里几亚

小三度 小三度 小三度

洛克里亚

小三度

减五度

主音与其三度音为大三度关系的，叫作大调类（或大调色彩）调式；主音与其三度音为小三度关系的，叫作小调类（或小调色彩）调式。洛克里亚是个特殊的调式，它应该属

于小调类调式。但它的主音和五级音之间是减五度，其 I、Ⅲ、V 三个音级所构成的是个不稳定的减三和弦，不适合作为主和弦，很难建立调中心，所以很少有人使用。七种调式的分类如下：

表 5-1 两类调式

大调类调式	伊奥尼亚、里底亚、米克索里底亚
小调类调式	爱奥利亚、多利亚、弗里几亚、洛克里亚

将教会调式划分为大调类和小调类，有助于我们定位音阶与和弦的配合关系。总的看，大调类调式适用于大和弦（大三、大小七、大七和弦等），小调类调式适用于小和弦（小七、半减七和弦等）。

二、爵士小音阶及其七种调式

以自然小音阶为基础，上行和下行均升高第六、七级音的音阶叫作爵士小音阶。爵士小音阶和旋律小音阶的上行形式是一样的。爵士乐小调作品主要使用爵士小音阶。以爵士小音阶为基础，以其每个音级为主音，可进一步产生七种爵士小音阶的调式。这七种调式并非传自古代，而是爵士乐理论家从实践中总结出来的，而且部分借用了教会调式的名称。这七种调式可以按其音级顺序来命名，例如，爵士小音阶也被称为爵士小调第 1 调式，以爵士小音阶第二级为主音的调式叫作爵士小调第 2 调式，以第三级音为主音的叫做爵士小调第 3 调式，其余以此类推。

例 5-3 爵士小音阶及七种调式

旋律小音阶、爵士小音阶

第1调式 

降II级音的多利亚

第2调式 

里底亚增音阶

第3调式 

第4调式  里底亚属音阶

第5调式  降Ⅵ级音的米克索里底亚

第6调式  升Ⅱ级音的洛克里亚

第7调式  上洛克里亚、减全音阶、变化音阶

与爵士小音阶有关的七种调式各具特色。这些调式以变体的方式借用了已有的教会调式的名称，这些名称无疑能够帮助我们在教会调式的基础上快速掌握和识别它们的构造。

表 5-2 爵士小音阶与七种调式

调式排序	调式名称	特点说明
1	旋律小音阶，爵士小音阶	和一般的旋律小音阶上行排列相同
2	降Ⅱ级音的多利亚	以多利亚调式为基础，Ⅱ级音降半音
3	里底亚增音阶	以里底亚调式为基础，Ⅴ级音升半音。Ⅰ级音上方没有纯五度，只有增五度
4	里底亚属音阶	以里底亚调式为基础，Ⅶ级音降半音。这个调式的音响类似属七和弦，但与属功能无关
5	降Ⅵ级音的米克索里底亚	以米克索里底亚为基础，Ⅵ级音降半音
6	升Ⅱ级音的洛克里亚	以洛克里亚为基础，Ⅱ级音升半音
7	上洛克里亚，减全音阶，变化音阶	以洛克里亚为基础，Ⅳ级音降半音。Ⅰ级音上方有减四度，没有纯四度

三、和声大音阶及其七种调式

爵士乐还采用以和声大音阶为基础的七种调式。这些调式的名称是：和声大调被称作“和声大调第1调式”，以和声大调第二级音为主音的叫作“和声大调第2调式”，以和声大调第三级音为主音的叫作“和声大调第3调式”，其余的音阶以此类推。

例 5-4 和声大音阶及七种调式

和声大音阶第1调式 

和声大音阶第2调式 

和声大音阶第3调式 

和声大音阶第4调式 

和声大音阶第5调式 

和声大音阶第6调式 

和声大音阶第7调式 

表 5-3 和声大音阶与七种调式

调式排序	调式名称	特点说明
1	和声大音阶	和一般的和声大音阶相同
2	降Ⅴ级音的多利亚	以多利亚调式为基础, Ⅴ级音降半音
3	弗里几亚降Ⅳ级	以弗里几亚调式为基础, Ⅳ级音降半音
4	降Ⅲ级音的里底亚	以里底亚调式为基础, Ⅲ级音降半音
5	降Ⅱ级音的米克索里底亚	以米克索里底亚为基础, Ⅱ级音降半音
6	降Ⅰ级音的自然小音阶	以自然小音阶为基础, Ⅰ级音降半音
7	降Ⅶ级音的洛克里亚	以洛克里亚为基础, Ⅶ级音降半音

四、其他调式音阶

爵士乐还采用以和声小音阶为基础的七种调式。这些调式的名称中，和声小音阶被称作“和声小调第1调式”，以和声小音阶Ⅱ级音为主音的叫作“和声小调第2调式”，以和声小音阶Ⅲ级音为主音的叫作“和声小调第3调式”，其余的音阶以此类推。见下例：

例 5-5

A musical staff in treble clef showing seven modes of the harmonic minor scale. The notes are: C, D, E, F, G, A, B, C. The modes are indicated by brackets above the staff: 第1调式 (C-D-E-F-G-A-B), 第2调式 (D-E-F-G-A-B-C), 第3调式 (E-F-G-A-B-C-D), 第4调式 (F-G-A-B-C-D-E), 第5调式 (G-A-B-C-D-E-F), 第6调式 (A-B-C-D-E-F-G), and 第7调式 (B-C-D-E-F-G-A).

除了上述的各种调式音阶之外，爵士乐还使用其他音阶，包括减音阶（两种类型）、全音阶、增音阶、布鲁斯音阶、辅助布鲁斯音阶以及五声音阶。

例 5-6

Seven musical staves in treble clef, each showing a different type of scale. The scales are: 减音阶 (半-全型) (C-D-E-F-G-A-B), 减音阶 (全-半型) (C-D-E-F-G-A-B), 全音阶 (C-D-E-F-G-A-B), 增音阶 (双增音阶) (C-D-E-F-G-A-B), 布鲁斯音阶 (C-D-E-F-G-A-B), 辅助布鲁斯音阶 (C-D-E-F-G-A-B), and 五声音阶 (C-D-E-G-A).

表 5-4 对例 5-6 列出的调式音阶的说明

调式名称	特点说明
减音阶（半—全型）	也叫作“八声音阶”，由半音和全音交替构成
减音阶（全—半型）	也叫作“八声音阶”，由全音和半音交替构成
全音阶	全部由全音构成，故而得名。特殊的六声音阶
增音阶（双增音阶）	含有两个增二度音程。特殊的六声音阶
布鲁斯音阶	由含有降Ⅲ级、降Ⅶ级和升Ⅳ级音的大音阶构成，缺少Ⅱ级和Ⅵ级音。特殊的七声音阶
辅助布鲁斯音阶	由含有降Ⅲ级、降Ⅶ级和升Ⅳ级音的大音阶构成。九声音阶
五声音阶	与缺少Ⅳ级和Ⅶ级音的大音阶相同

五、和弦与音阶

对于类似音阶的一组音高，可以用两种方式来描述它：一是作为一个音阶，用上行级进关系 1-2-3-4-5-6-7-1 来表示；二是作为和弦，用七和弦及其上部延伸音 1-3-5-7-9-11-13 来表示。音阶表示与和弦表示均代表了相同的一组音高，在音阶表示法中，音阶的音高 2-4-6 与和弦表示法的音高 9-11-13 相同。

前面的几节所列出的各种调式音阶是爵士乐编曲或即兴演奏的重要基础。但是，有一点必须指出，任何一首爵士乐曲都很少会从头到尾只使用一种音阶或调式。上述的音阶实际上主要是为爵士乐曲中每个和弦与何种旋律搭配而提供的一种思路。爵士乐的每一种性质的和弦总是可以转化成某一种或某几种调式音阶。当爵士音乐家以和弦为基础而构成音阶时，这种音阶叫作和弦音阶。

我们已经知道，爵士乐是以各种七和弦为基础，如果用和弦来思考音阶，任何一个七和弦都至少决定了和弦音阶的 1-3-5-7 这四个音级的音高（注意：和弦的根音总是作为一个和弦音阶的Ⅰ级音）。以 C7 和弦为例，它的四个和弦音 1-3-5-7 构成一个音阶的四个框架性的音级（例 5-7 中的空心符头），再“酌情”填充其中缺少的 2-4-6 三个音级（例 5-7 中的实心符头），便构成一个 C 米克索里底亚音阶。

例 5-7

The diagram shows a C7 chord (C4, E4, G4, Bb4) on a treble clef staff. To its right, two scales are presented. The first scale, labeled '框架音级' (Framework Scale), consists of the notes C4, E4, G4, and Bb4, with the numbers 1, 3, 5, and 7 written above them. The second scale, labeled '填充音级' (Filling Scale), consists of the notes D4, F4, and Ab4, with the numbers 2, 4, and 6 written above them. A bracket labeled '米克索里底亚' (Mixolydian) spans the notes of the filling scale.

上面提到了我们会“酌情”填充缺少的音级，这是因为在没有延伸音限定的情况下，仅仅从 C₇ 和弦来考虑填充 2-4-6（即 9-11-13）音级的话，可产生的音阶不会只有一种。例如，以 C₇ 和弦为基础，还可以填充出一个布鲁斯音阶。

例 5-8

The diagram shows a C7 chord (C4, E4, G4, Bb4) on a treble clef staff. To its right, a blues scale is shown, consisting of the notes C4, Eb4, E4, F4, F#4, G4, Ab4, and A4. The scale is labeled '布鲁斯音阶' (Blues Scale).

如果一个和弦包含了指定的延伸音，那么用该和弦构成和弦功能音阶时，延伸音必须包含在音阶内。例如，对于一个包含了 $\flat 9$ 、 $\sharp 9$ 和 $\flat 13$ 延伸音的 C₇ 和弦，我们就不能简单地填充出一个 C 米克索里底亚音阶，因为这个音阶只包含和弦延伸音 9、11 和 13，这些延伸音与该和弦真正需要的变化延伸音 $\flat 9$ 、 $\sharp 9$ 及 $\flat 13$ 是有冲突的。对于这个和弦，使用上洛克里亚音阶（例 5-9a）或和声大调第 3 调式（例 5-9b）都比较适合该和弦，因为这两个音阶中均包含了这些变化延伸音。

例 5-9

The diagram shows two scales, both starting from a C7 chord (C4, E4, G4, Bb4) on a treble clef staff. Scale a, labeled '上洛克里亚' (Super-Locrian), consists of the notes C4, Eb4, E4, F4, F#4, G4, Ab4, and A4. The notes Eb4, F#4, and Ab4 are marked with $\flat 9$, $\sharp 9$, and $\flat 13$ respectively. Scale b, labeled '和声大调第3调式' (Harmonic Major 3rd mode), consists of the notes C4, Eb4, E4, F4, G4, Ab4, and A4. The notes Eb4 and Ab4 are marked with $\flat 9$ and $\flat 13$ respectively.

表 5-5 归纳了二十余种常用和弦以及能与它们配合的和弦音阶。每一种和弦均有多个可选择使用的音阶。在编曲或即兴演奏时，可以根据个人的直觉或喜好来进行选择。

表 5-5 和弦与音阶配合表（以 C 根音上的和弦为例）

1	大（七）和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	CM7, C6, C	b4, 7	伊奥尼亚（大调第 1 调式），五声音阶
		#11（#4）	里底亚（大调第 4 调式）
	CM ^{#5} ₇	#5	里底亚增音阶；和声小调第 3 调式
2	小七和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	Cm7	大六度，小三度	多利亚（大调第 2 调式）
		b2, b6	弗里几亚（大调第 3 调式）
		b3, b6	爱奥利亚（大调第 6 调式）
		#4	和声小调第 4 调式
3	小大七和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	CmM7	b6	和声小调；双增音阶
		b6	旋律小调
4	半减七和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	Cm7-5	b5, b2	洛克里亚（大调第 7 调式）；和声小调第 2 调式
		#2	洛克里亚升 II 级；旋律小调第 6 调式；和声大调第 2 调式
5	减七和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	Cdim7	传统音响	旋律小音阶第 7 调式；半—全型减音阶；和声大调第 7 调式
6	属七和弦	特性音或延伸音	可用音阶
	C7	9, 13	米克索里底亚（大调第 5 调式）
		b13	米克索里底亚降 VI 级；旋律小调第 5 调式
		b9, b13	和声小调第 5 调式
		9, #11, 13	里底亚降 VII 级；旋律小调第 4 调式
		b9, #9, b13, #11	上洛克里亚；旋律小调第 7 调式
		b9, 13	和声大调第 5 调式
		b9, #9, b13	和声大调第 3 调式
		b9, #9, #11, 13	半—全型减音阶
		9, #5	全音阶
		#9, #11	布鲁斯音阶；辅助布鲁斯音阶

六、和弦外音与延伸音

在爵士乐中，和弦音与和弦外音之间的界线并不是泾渭分明，原因在于爵士乐的和弦结构有很大的伸缩性。就和弦结构而言，最简单的可以是三和弦或七和弦，较复杂的可以是九、十一或十三和弦。如果以七和弦为基础，和弦音阶中的1、3、5、7四个音级为和弦音，2、4、6（以及升高或降低的2、4、6）三个音级为和弦外音。如果按照延伸音理论来看，2、4、6三个音级有可能成为延伸音9、11和13。

为了便于叙述，我们不妨把一个七和弦或加六度的三和弦的和弦音统称为和弦音阶中的“核心音级”，把其他的“和弦外音”统称为和弦音阶中的“游离音级”。和弦的核心音级数量是固定的，而游离音级的数量是不定的。以C7和弦为例，和弦音级只有四个，而游离音级最多可达七个。见下例：

例5-10



我们之所以把和弦外音叫作游离音级，是因为这些音级具有双重功能，它们在一定的条件下是和弦外音，在另一种条件下它们有可能是和弦延伸音（即和弦音）。一般说来，游离音级在具体的旋律或织体中只发挥一种功能。

把某个游离音级确定为和弦外音或延伸音的依据是：在不改变和弦的情况下，当游离音级在旋律中或非旋律声部中的时值较短而且以级进方式进行到（即解决到）核心音级时，它体现的是和弦外音的功能；当游离音级的时值较长或者以跳进方式运动时，它体现的是延伸音的功能；当游离音级进行（无论级进或跳进）到下一音高的同时和弦也改变，它体现的是延伸音功能。

下例旋律中标记了“+”记号的游离音级时值较短，它们均依附于（解决到）核心音级，因而给人以和弦外音的印象。

例 5-11

C. 帕克 《逐鸟》

F Gm7 C7 F D7 Gm7 C7

2 2 7 2 4 6 6 4 6

下例旋律中画圈的游离音级的时值比较长,具有一定的独立性(不依附于核心音级),它们给和声音响增加了紧张度,因而其具有延伸音的意义。

例 5-12

埃林顿公爵《星期日来来了》

七、用和弦音阶构成旋律

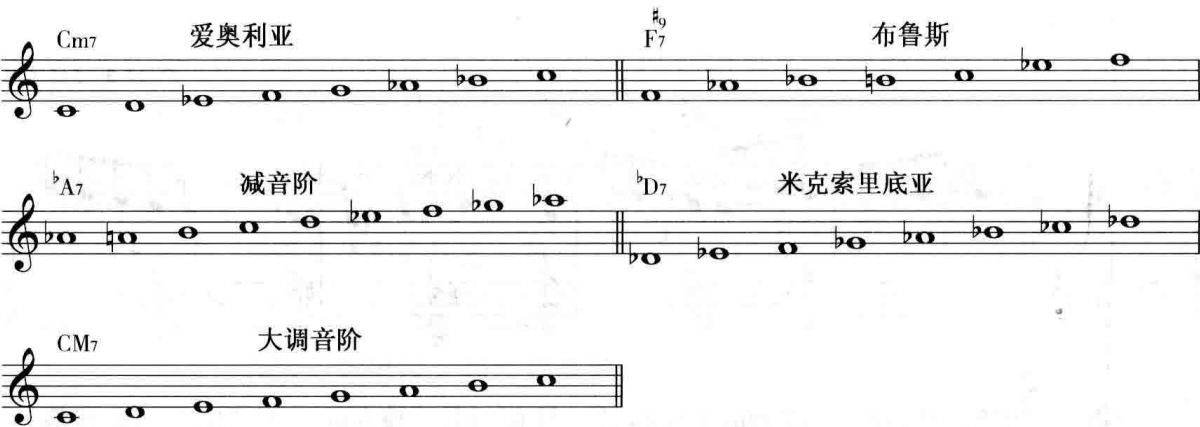
了解了和弦音阶与和弦的配合关系之后,可以尝试着根据和弦标记来编制旋律。假如我们以下列的四小节五度循环的和声进行为基础,见下例:

例 5-13

例 5-13 的四小节共有七个和弦，每个和弦均有不止一种可以使用的和弦音阶。如果我们决定为这些和弦选择下列的和弦音阶，见下例：

例 5-14

Dm7 多利亚 G7 米克索里底亚降VI级



如果我们打算尽可能将每个和弦音阶的音全部用上，旋律的构成必须以十六分音符的节奏运动为主。见例 5 - 15：

例 5 - 15



实际上，无论是预先编曲或即兴演奏，不一定像例 5 - 15 那样将每个和弦音阶的组成音在改变和弦之前全部用完。如果旋律的节奏宽松一些，对应每个和弦的旋律只能根据需要而采用和弦音阶中的部分音高。例如，如果旋律以连续八分音符的节奏运动为主，每个和弦音阶中最多只有四个音高可以用到。

例 5 - 16



例 5 - 15 和例 5 - 16 的旋律有些呆板，这两个例子只是为了示范和弦音阶应用的可能性。好的旋律，其节奏或音型应该是灵活和有条理的。如何才能编写出好的旋律，这个论题不属于本书论述的范围，读者可以去阅读与作曲法有关的教科书。这里仅提供一个例子加以说明。例 5 - 17 的旋律以音型重复的手法构成，另有一种趣味。这个例子当然也是部分地使用了每个和弦音阶的音高。

例 5-17



八、用和弦外音装饰和弦音

在编写旋律时，以和弦音阶为基础进行思维，并不是唯一的旋律构思方式。我们也可以采取和弦外音，特别是变化音来装饰和弦音的思维方式。作为和弦外音的变化音，其使用方式主要有三种：一是作为倚音，倚音总是出现在节拍的强位（例 5-18）；二是作为辅助音，辅助音总是出现在两个相同的和弦音之间（例 5-19）；三是作为半音经过音，它通常出现在大二度音程之间（例 5-20）。

例 5-18



例 5-19



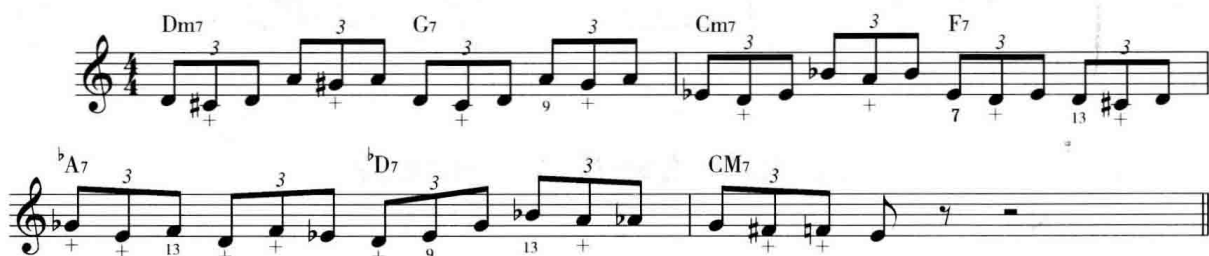
例 5-20



例 5-21 是以例 5-13 的和声进行为基础而编写的旋律，我们采取了用和弦外音装饰和弦音的思维方式，以三连音节奏为主要动机。注意，在这个例子里，被装饰的和弦音既

有和弦的核心音级 (1-3-5-7), 也有延伸音级 (9-11-13), 所有得到装饰的延伸音都有标记。

例 5-21



练习五

(一) 在你熟悉的乐器上练习下列两首调式音阶练习曲, 然后按照练习曲的模式, 将它们在不同调上书写出来并进行练习。

1.

伊奥尼亚

多利亚

弗里几亚

里底亚

米克索里底亚

爱奥利亚

洛克里亚

2.

伊奥尼亚

多利亚

弗里几亚

里底亚



(二) 取纸笔完成下列音阶练习曲尚未完成的部分，然后在乐器上反复练习。

全音阶



布鲁斯音阶



半—全型减音阶



全一半型减音阶



（三）按照提示，为各个和弦写出指定的和弦音阶（仅上行）。

D7 全音阶	D7 半一全型减音阶	D7 布鲁斯音阶
F7 上洛克里亚	F7 里底亚降Ⅶ级	F7 和声大调第5调式
#Fm7-5 洛克里亚	#Fm7-5 和声大调第2调式	#Fm7-5 旋律小调第6调式
Cm7 多里亚	Cm7 弗里几亚	Cm7 和声小调第4调式
Bdim7 旋律小调第7调式	Bdim7 半一全型减音阶	Bdim7 和声大调第7调式

（四）分析下列乐曲，完成下面两个作业。

第一，在乐谱上方标记出与每个和弦对应的旋律所暗示的爵士音阶。注意，不要忽视和弦标记本身所确定的“核心音级”。

第二，找出旋律中的游离音级并且确定该音级是出自和弦音阶的和弦音还是装饰性的和弦外音。与和弦音阶无关的和弦外音（倚音、辅助音等）用“+”记号表示。

1. **Fast** **N.C.** **C7** **C米克索里底亚** **Gm7** 查利·帕克《谢丽尔》



2.

Medium Boogie

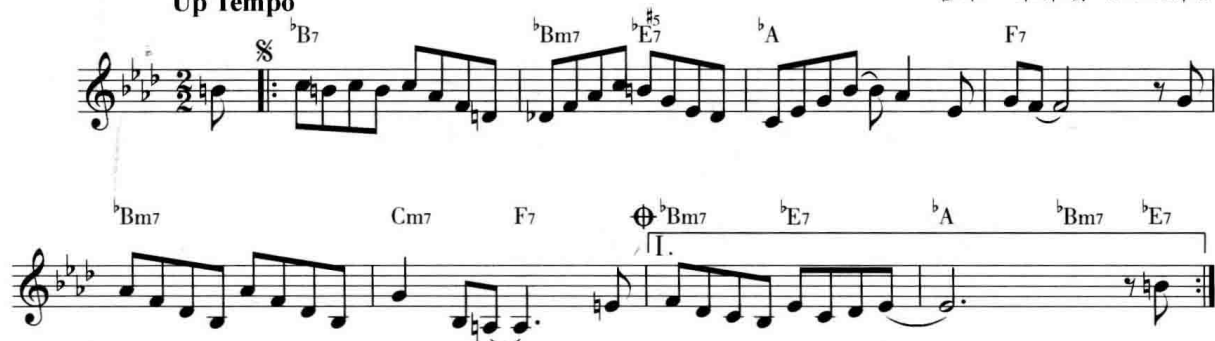
V. 诺顿《呜呜呜布基舞曲》



3.

Up Tempo

吉米·朱弗雷《四兄弟》



II.

Chords: $\flat Bm7$, $\flat E7$, $\flat A$, $\sharp Cm7$, $\sharp F7$, $BM7$, $Em7$, $A7$, $DM7$, $Dm7$, $G7$, C , $A7$, $Dm7$, $G7$, $Cm7$, $F7$, $\oplus \flat Bm7$, $\flat E7$, $\flat A$.

D.S.

第六章 前奏、转折句与结束句的和声

一、前奏的和声

前奏是音乐主题开始前的序奏，又叫“引子”。它的作用是为主题的出现做准备，它能预示主题的性格、调性和速度。好的前奏具有这样的特性：当听众听到它的第一个音时，他的注意力立刻就被牢牢抓住。前奏的长度没有太多的限制，一般是两至八小节。

如何决定前奏的和声布局呢？这取决于主题开头始于什么和弦。多数情况下，爵士乐曲常把 I、II、V 等和弦用做主题开始的和弦。前奏的和声布局正是由主题开始的和弦所决定。前奏的旋律既可以取自主题，也可以与主题无关。

1. 主题始于 I 和弦的前奏和声

如果主题始于 I 和弦（多数作品如此），那么前奏无论几小节，其末尾的和弦总是落在属和弦上（结尾落在主和弦的前奏也很常见，这里不需要专门论述这种类型）。最简单的前奏可以只用一个属和弦，如下例所示：

例 6-1

Example 6-1 consists of two musical examples, (a) and (b), both in 2/4 time. Example (a) is in G major, with a G7¹³ chord indicated above the first measure. The melody in the right hand starts on G4 and moves stepwise up to B4, then down to A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line in the left hand consists of sustained chords: G2-B2-D2 (first two measures), G2-B2-D2 (third measure), and G2-B2-D2 (fourth measure). Example (b) is in G major, with a G7¹³ chord indicated above the first measure. The melody in the right hand consists of chords: G4-B4 (first measure), G4-B4 (second measure), G4-B4 (third measure), and G4-B4 (fourth measure). The bass line in the left hand consists of sustained chords: G2-B2-D2 (first two measures), G2-B2-D2 (third measure), and G2-B2-D2 (fourth measure).

如果前奏使用不止一个 V 和弦时，其和声的运用可以有无数种模式，而且这些模式基

本上和“转折句”(见下文)的和声模式相类似。此外,前奏的最后一个和弦也可以落在V和弦的三全音替代和弦 $\text{b}\text{II}7$ (ts V7) 上。以下列出的是适合前奏使用的几种可以导向I和弦的和声模式(均以C大调为例):

- 【前奏模式1】 $\text{IM}_7 \quad \text{vi}_7 \mid \text{ii}_7 \quad \text{V}_7 \parallel \text{IM}_7$ C大调: $\text{IM}_7 \quad \text{Am}_7 \mid \text{Dm}_7 \quad \text{G}_7 \parallel \text{CM}_7$
- 【前奏模式2】 $\text{IM}_7 \quad \text{V}_7/\text{II} \mid \text{ii}_7 \quad \text{V}_7 \parallel \text{IM}_7$ C大调: $\text{CM}_7 \quad \text{A}_7 \mid \text{Dm}_7 \quad \text{G}_7 \parallel \text{CM}_7$
- 【前奏模式3】 $\text{IM}_7 \quad \text{V}_7/\text{II} \mid \text{V}_7/\text{V} \quad \text{V}_7 \parallel \text{IM}_7$ C大调: $\text{CM}_7 \quad \text{A}_7 \mid \text{D}_7 \quad \text{G}_7 \parallel \text{CM}_7$
- 【前奏模式4】 $\text{IM}_7 \quad \text{ts V}_7/\text{II} \mid \text{ts V}_7/\text{V} \quad \text{ts V}_7 \parallel \text{IM}_7$ C大调: $\text{CM}_7 \quad \text{bE}_7 \mid \text{bA}_7 \quad \text{bD}_7 \parallel \text{CM}_7$

例6-2 使用【前奏模式1】

C大调: I vi7 ii7 V7

例6-3 使用【前奏模式2】

C大调: I V7/ii ii7 V7

2. 主题始于 ii_7 和弦的前奏和声

当主题始于 ii_7 和弦时,前奏末尾的和弦也可以落在 V_7 和弦上或者落在 ii_7 的属和弦上(即 A_7 或 bCdim_7)。在上一节讲述的四种前奏和声模式中,前三种仍然可以使用,因为它们均结束于 V_7 和弦。前奏模式4不能使用,因为它结束于 $\text{b}\text{II}7$,这个和弦对 ii 和弦没有倾向性。

例6-4的主题始于 ii_7 和弦,前奏有四小节,和声进行是: $\text{ii}_7 - \text{V}_7 - \text{I} - \text{V}_7/\text{V} - \text{V}_7$ 。

例 6-4

前奏 埃林顿公爵《从未有过的感觉》

G大调: ii7 V7 I V7/V

主题

V9 ii7

杰出的爵士乐作曲家总是会创造出别出心裁的前奏。例 6-5 是爵士乐大师埃林顿公爵的作品《洋娃娃》的前奏，四小节的前奏使用了印象派的平行和声的手法（小七和弦的平行进行）。注意前奏第 4 小节最后一个和弦是 $\sharp i_7$ 和弦，这个和弦与随后主题开始的第一个和弦 ii_7 构成了半音平行和弦的用法。

例 6-5

前奏 埃林顿公爵《洋娃娃》

G大调: ii7 biii7 iii7 biii7 ii7 bii7

主题

Cm7 Bm7 Cm7 $\sharp C m7$ Dm7 G7 Dm7 G7

i7 vii7 i7 $\sharp i_7$ ii7 V7

小调作品的主题多数开始于主和弦，其前奏和声的最后一个和弦首选 V_7 和弦。见下例：

例 6-6

埃林顿公爵《阿拉巴梅之家》

Chords and Roman numerals for Example 6-6:

- System 1: Em (i), Em/D (i_2), C_7 (IV_7), Em (i), C/E (IV_6)
- System 2: $\#Fm_7$ (ii_7), B_7 (V_7), Em (i), C_7 (IV_7)

3. 前奏的旋律

前奏的旋律一般说来没有太多的限制，其写法大致分为三种：一是取自主题的开头，比如取主题开头的两小节或一个乐句（一般为四小节），也可以取一个动机加以发展；二是与主题无关的新旋律；三是没有连贯的旋律，只有重复的伴奏音型，这个音型和主题开头的伴奏音型一样。

例 6-4 和例 6-6 这两个例子的前奏的旋律与和声均取自主题的开头，这种前奏的写法最为常见。前奏的旋律也可用主题的短小节奏型为基础，旋律与和声进行可以是全新的，这种写法的前奏很有特色。例如，例 6-5 的前奏是由一小节的音型反复而构成，这个音型和主题开头第 1 小节的音型完全相同，只是旋律不一样。

例 6-7 《当萨尼忧郁时》的前奏只有两小节，表面上看，其旋律似乎和主题的材料没有多大关系，但实际上前奏第二拍的十六分音符节奏是取自主题第 3 小节第二拍上的十六分音符节奏。这种潜在的关系使这个前奏听上去非常自然。

例 6-7

M. 费舍尔《当萨尼忧郁时》

F大调: I_(6/9) V₇ I_(6/9) V₇ ii₇

无旋律意义的伴奏短句 (vamp^①) 也可以用作前奏。例 6-8 是一首拉丁爵士乐曲, 前奏有四小节, 由贝斯演奏, 是由两小节长的音型重复构成。这个伴奏音型一直贯穿了整个 A 段主题 (第 5 小节开始)。

例 6-8

乔·亨德森《火》

Medium Latin

N.C.

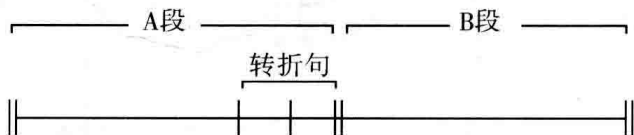
Am_{6/9}

① 伴奏短句 (vamp) 指的是节奏与和声比较简单的短小乐句, 其作用是为独奏乐手的进入做准备。它一般可自由重复, 直到独奏乐手做好准备。有时, 一个伴奏短句可以贯穿全曲。在一定的意义上, 变奏短句和“固定音型”几乎可以视为同义词。参见任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》第 491 页。

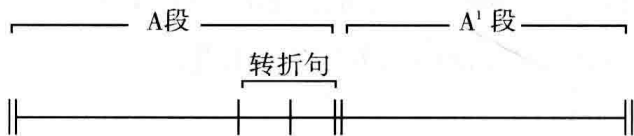
二、转折句的和声

转折句（turnaround）是一种出现在音乐段落〔变奏段（chorus）〕末尾的和声模式，其作用是将音乐引入下一个主题（包括同一段落重复、新的变奏段开始或新主题出现）的开头。转折句实际上是一个过渡句，其长度一般为一至两小节（有时四小节），转折句所处的结构部位是一个段落的末尾小节，如下图所示：

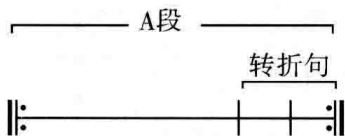
例 6-9a 两个不同段落之间的转折句位置



例 6-9b 两个变奏段（即同一主题的变奏或变化重复）之间的转折句位置



例 6-9c 同一段落反复之间的转折句位置



转折句和前奏的功能大体上一样，两者都是为后面的主题开始做准备。但是，这两者之间也有一定的差别，一般说来，转折句比较短，而和声进行比较活跃。前奏的和声不一定是特别活跃，例如，有的前奏只用一个属和弦，转折句很少只用一个和弦。转折句的最后一个和弦多数为属和弦，这里所说的属和弦是广义的属和弦，它可以是主调的属和弦，也可以是离调的属和弦，既可以是 V_7 或 $ts V$ ，也可以是 $vii^\circ 7$ ，对转折句末尾和弦的最主要的要求，就是它能够以富有动力的方式将音乐推进到下一段落的开头和弦。

下表列出的是以 C 大调为例的转折句的和声模式，四个纵栏中的和弦可任选其一，将它们横向连接起来便构成了转折句的和声进行。例如，可以组成 $CM_7 - \flat E_7 - D_7 - \flat D_7$ ，也可以组成 $Em_7 - A_7 - \flat A_7 - G_7$ ，等等。

表 6-1 可任选和弦的转折句和声模式

字母标记	CM7	Am7	Dm7	G7
	Em7	A7	D7	$\flat$ D7
		$\flat$ E7	$\flat$ A7	
功能标记	IM7	vi7	ii7	V7
	iii7	V7/ ii	V7/ V	ts V7
		ts V7/ ii	ts V7/ V	

除了上表列出的转折句和声模式之外，还可以这些模式为基础，将它们简化成两个或三个和弦，或者改变中间两个和弦而产生新的变体模式。例如，在一个属和弦之前用副下属功能的 ii 级和弦（例如，D7 前面使用 A $\sharp$ 7，G7 前面使用 D $\sharp$ 7， $\flat$ D7 前面使用 $\flat$ Am7），在小七和弦前面使用共同音减七和弦，或者把色彩性的大七和弦加入到和声模式中。例如，在 CM7 - A $\sharp$ 7 - D7 - G7 的进行中，A $\sharp$ 7 为 D7 的下属和弦（ii $\sharp$ 7/ II），在 CM7 - $\flat$ E $\circ$ 7 - Dm7 - $\flat$ D7， $\flat$ E $\circ$ 7 与 Dm7 为共同音减七和弦关系。见下表：

表 6-2 变体转折句和声模式

CM7		G7	
CM7		Dm7	G7
CM7		Dm7	$\flat$ D7
CM7	A $\circ$ 7	D7($\flat$ 9)	G7
CM7	A $\circ$ 7	D7($\flat$ 9)	$\flat$ D7
CM7	A7	D $\circ$ 7	G7($\flat$ 9)
CM7	Am7	D $\circ$ 7	G7($\flat$ 9)
CM7	$\flat$ E $\circ$ 7	Dm7	G7
CM7	$\flat$ E $\circ$ 7	Dm7	$\flat$ D7
CM7	$\flat$ EM7	$\flat$ AM7	$\flat$ DM7
CM7	$\flat$ EM7	$\flat$ AM7	$\flat$ D7
CM7	$\flat$ E7	$\flat$ Am7	$\flat$ D7
CM7	$\sharp$ C $\circ$ 7	Dm7	G7

此外，转折句的末尾还可以结束于和主题开头和弦同性质并且高半音的和弦，这个和

弦与主题开头和弦为半音平行和弦关系，例如 $\flat\text{II}M7 - \text{IM}7$ 、 $\flat\text{iii} - \text{ii}$ ，等等。埃林顿公爵的《世故女人》就是使用这种半音平行和弦的例子。例 6-10a 是《世故女人》的开头六小节，其中的前两小节为前奏，前奏的第二个和弦 $\text{Bm}7$ 与主题开头和弦 $\flat\text{Bm}7$ 构成了半音平行关系。例 6-10b 是这个作品的结尾四小节，其中的最后一小节是由一连串半音下行的平行和弦构成的转折句，最后一个和弦 $\text{Bm}6$ 与前奏末尾的和弦功能相类似，它和反复的主题开头和弦 $\flat\text{Bm}7$ （例 6-10a 第 3 小节）构成了不十分严格的半音平行关系。

例 6-10

a. 埃林顿公爵《世故女人》的开头，第1—6小节

$\flat\text{F}7$ $\text{Bm}7$ $\flat\text{Bm}7$

$\flat\text{A}$ 大调: $\text{V}7/\flat\text{II}$ $\flat\text{iii}7$ $\text{ii}7$

b. 埃林顿公爵《世故女人》的结尾，第33—36小节

$\flat\text{B}7$ $\text{Eb}7$ $\flat\text{A}$ $\text{D}^\circ 7$ $\flat\text{Dm}6$ $\text{Cm}6$ $\text{Bbm}6$

$\flat\text{A}$ 大调: $\text{V}7/\text{V}$ $\text{V}7$ I $\text{Vii}^\circ 7/\text{V iv}(6) \text{iii}(6) \flat\text{iii}(6)$

转折句

毫无疑问，转折句的和声模式不会仅限于上面列举的这些，还有很多可能性，这里就不一一列出。

三、结束句的和声

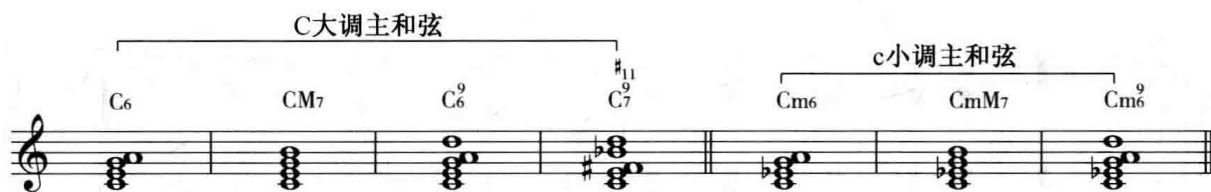
结束句是一个给人以结束感的句子，是爵士化的终止进行。结束句和中篇第四章论述过的“终止式”并不完全相同。终止式涉及的范围比较窄，只包括正格或变格的和弦进行模式，而且与流行音乐的关系比较密切。而爵士乐的结束句的和声比流行音乐的终止式的和声复杂得多。

从音乐结构上看，结束句有两种：一是结构性的结束句，即乐曲末尾首次出现的结束全曲的终止进行；二是补充性的结束句，即在结束句出现后再次出现的结束句。从和声上讲，第二次出现的结束句又叫作补充终止。如果补充终止具有一定的长度时就叫作尾声。无论是终止还是补充终止，其最后的和弦一般都是主和弦。

我们给上述转折句的和声模式末尾增加一个主和弦，便可构成结束句的和声。例如，在转折句和声进行 $\text{Em7} - \text{A7} - \text{D7} - \text{bD7}$ 之后增加主和弦 CM7 ，就变成了结束句的和声。

最值得注意的是结束句的终止主和弦的结构。古典音乐和一般的流行音乐作品的终止主和弦主要采用三和弦，它能形成和谐与稳定的终止感。爵士乐则不然，爵士乐的和声背景是以各种七和弦及更复杂的延伸音和弦编织而成，在这样复杂的和声音响中，如果终止句出现三和弦，它就会显得过于协和而产生不良的效果。就主流爵士乐而言，无论是结构性的终止主和弦还是补充性的终止主和弦，它很少以三和弦的形式出现，大多是以七和弦、加六度和弦或更复杂的形式出现。以下是终止主和弦的常见结构形式：

例 6-11



例 6-12 和例 6-13 这两个例子均为大调作品的结构性终止，均结束于加六度的主和弦。

例 6-12

埃林顿公爵《风流女士》

$\flat B7$ $\flat E7_3$ $\flat A$ $\flat A6$

$\flat A$ 大调: $ii7$ $V7$ I $I(6)$

例 6-13

H. 卡迈克尔《摇椅》

$Gm7$ $C7$ $Fm7$ $EM7$ $\flat E6$

$\flat E$ 大调: $iii7$ $V7/ii$ $ii7$ $\flat IIM7$ $I(6)$

快板摇摆乐的结束句模式

爵士乐历史上的许多大师都创造出带有其独特印记的、被后人广泛效仿的结束句。例如,美国爵士乐理论家伯特·利根(Bert Ligon)在他编写的著作《爵士乐理论资源》(*Jazz Theory Resources*)中,提供了两位著名爵士乐大师惯用的结束句,一个是巴锡伯爵^①的,一个是埃林顿公爵^②的。以下两个例子引自利根的著作,是快板摇摆乐结束句常用的模式,很值得我们借鉴。这两个例子有一个共同的特点:前两小节用 $ii7-V7-I$ 进行构成了正格终止,后两小节为补充终止,两者的和声有所不同,但均结束于 $IM9$ 和弦。

例 6-14 “埃林顿”结束句

$Gm7$ $C7$ $F13$ $FM7^9$

F 大调: $ii7$ $V7$ I_{13} $IM7^9$

① 威廉·巴锡(William Basie, 1904—1984),美国著名爵士钢琴家、风琴家、乐队领导及作曲家。在其长达四十多年的音乐生涯里,他一直领导着具有极高水准的爵士乐队,而且他的演奏风格成为后人学习的样板。

② 爱德华·肯尼迪·埃林顿(Edward Kennedy Ellington, 1899—1974),美国爵士钢琴家,也是最著名的爵士乐作曲家之一和最成功的爵士乐队领导者之一。人们大多称他为埃林顿公爵,“公爵”这个绰号是他中学时代的校友所取。在波士顿的伯克利音乐学院,埃林顿的作曲和编曲风格被当作一门重要的课程讲授。

例 6-15 “巴锡”结束句

Chord symbols above staff: Gm7, C7, F13, Gm7, #G°7, Dm7/A, FM⁹

Analysis below staff: F大调: ii7, V7, I13, ii7, vii7/iii, vi⁴, IM⁹

Annotations: 钢琴独奏 (Piano Solo), 全奏 (Tutti)

慢板爵士乐的结束句模式

正格终止不需要再多做解释, 这里需要重点说明的是变格终止。中篇第四章曾经论述过变格终止模式, 爵士乐曲很少使用诸如 $\text{ii}7 - \text{IM}7$ 、 $\text{iv}(6) - \text{IM}7$ 等和弦进行, 因为这种变格终止的和声音响过于协和, 不太适合主流爵士乐的复杂和声音响。因而, 爵士乐作曲家创造出许多具有新鲜音响色彩的变格终止进行。主流爵士乐中最常见的变格终止是 $\text{bII} - \text{I}$ 和 $\text{bVII} - \text{I}$ 的和声进行。这种进行很富于紧张度, 最适合爵士乐使用。变格补充终止的和声进行模式如下:

【变格模式 1】 $\text{bII} \text{M}7 - \text{I}$ 【变格模式 2】 $\text{bVII} \text{M}7 - \text{I}$

下列的两个例子的变格终止均采用了【变格模式 1】 $\text{bII} \text{M}7 - \text{I}$, 但是在这两个例子中, $\text{bII} \text{M}7$ 和弦之前的和弦用法不同。

例 6-16

F. 莱塞《今年的春天会来迟》

Chord symbols above staff: Eb , $\text{E}^\circ 7$, $\text{Fm}7$, $\text{bB}7$, bE , $\text{B}7$, $\text{Fm}7$, $\text{EM}7$, $\text{Eb}6$

Analysis below staff: bE 大调: I, $\text{V}7/\text{bII}$, $\text{ii}7$, $\text{bIIM}7$, $\text{I}(6)$

例 6-17

J.V.修森《那个雨天》

G大调: I $\flat$ III(6) $\flat$ VIM7 $\flat$ IIM7 I(6)

例 6-18 的变格补充终止是【变格模式 2】 $\flat$ VII M7 - I 的变体, $\flat$ VII(6) 和 I(6) 之间插入了一个半音平行经过和弦 VII(6)。

例 6-18

埃林顿公爵《等候我的消息》

G大调: I $\flat$ VII(6) VII(6) I(6)

布鲁斯结束句模式

前述的结束句和声模式适合一般的爵士乐曲结尾。如果是布鲁斯风格的乐曲, 其结束句是由一连串独特的半音化的和声构成。布鲁斯结束句的最大特点是采用调音阶下行的 $5 - \sharp 4 - 4 - 3$ 的线条以及伴随该线条的上方或下方六度平行音程。如果 $5 - \sharp 4 - 4 - 3$ 是在主和弦内使用, 可在其下方配以平行大六度音程 (如例 6-19a); 如果 $5 - \sharp 4 - 4 - 3$ 不是在主和弦内使用, 可在其上方配以平行六度音程, 上方线条为下行的 $3 - \flat 3 - 2 - 1$ (前三个音程为大六度, 最后一个音程为小六度), 和声进行则构成四个和弦的属连锁进行 (如例 6-19b)。以例 6-19b 为基础, 再增加一个新的声部, 就会构成音响更加复杂的属连锁进行 (例 6-19c)。

例 6-19 布鲁斯的三个典型结束句 (以 C 调为例)

a. b. c.

C A7 D7 G7 C7 A7 D¹³ G7 C¹³

例 6-19b 的和弦进行可以直接用做结束句。如果结束句采用例 6-19a 的进行, 后面通常再接续 $\flat\text{VI}7 - \text{V}7$ ($\flat\text{VI}7$ 即 $\text{ts V}7/\text{V}$, 是 $\text{V}7/\text{V}$ 的三全音替代和弦) 而构成一个开放性终止 (如例 6-20a 所示)。也可以在例 6-19a 后面接续 $\flat\text{II}7 - \text{I}7$ ($\flat\text{II}7$ 是 $\text{V}7$ 的三全音替代和弦) 的正格终止。这种结束句末尾的 $\text{I}7$ 和弦在功能上如同 $\text{V}7/\text{IV}$, 但它并不进行到 IV (如例 6-20b 所示)。^①

例 6-20

a.

$\flat\text{B}$ 大调: I

b.

$\flat\text{B}$ 大调: I

可以把例 6-19a 和例 6-19c 连接起来, 或把例 6-19a 和例 6-19b 连接起来, 这种将两个模式连接起来而构成的结束句, 其和声音响更为丰富, 如下例所示 (移到了 F 调):

例 6-21

F

5 4 4 3

$\text{D}^{\flat}_7$ $\text{G}^{\flat}_9$ $\text{C}^{\flat}_7$ F_{13}

① 例 6-20 和例 6-21 的谱例引自伯特·利根编著《爵士乐理论资源》第 2 卷。

练 习 六

思考题

1. 前奏一般有多长? 其末尾的和弦如何选择?
2. 结束句通常出现在什么位置? 结束句的和声与前奏的和声有无共同点?
3. 什么是结构性的结束句? 什么是补充性的结束句?
4. “埃林顿”结束句使用什么样的和声进行?
5. “巴锡”结束句使用什么样的和声进行?
6. 变格模式 I 和变格模式 II 如何构成?
7. 布鲁斯结束句中的下行线条如何构成?

第七章 和声应用

音乐作品主要由两个维度构成：一是横向的旋律；二是纵向的和声。和声是音乐作品最为神奇的维度，这个维度为音乐构建了音响的“立体感”，它为音乐提供了音响厚度和色彩。不夸张地讲，和声的应用方式可以决定音乐的风格特色。如果我们抛开旋律，仅仅从和声的音响就可以感受到音乐风格的不同。例如，古典音乐的和声音响特点是：除了 V_7 、 vii°_7 、 ii_7 这三个七和弦之外，其他音级上的和弦以三和弦的音响为主（当然，和弦的续进方式在风格定性方面也很主要）。而爵士乐的和声音响和古典音乐的和声音响明显不同，前者具有更高的和声紧张度，任何一个音级上的和弦都普遍使用七和弦及九和弦，属功能的和弦多半会更为复杂，属十一及属十三和弦的音响无处不在。

本章着重论述的是纵向维度——和声应用。这里涉及的应用包含了两个层面：一是为无和声的旋律配以爵士化的和声；二是为包含了一般和声的旋律重新配以爵士化的和声。但是，无论是前者还是后者，爵士乐和声的编配思路是一致的。

一、和弦的选择范围

我们为旋律配和声时，首先应该了解为一个音高配和声的可能性有多少，然后再根据需要从多种可能性中进行选择。就一个孤立的音高即脱离调性环境的音高而言，可使用的爵士和弦的数量有三十多种。这个数量我们可以从如下几个方面进行推算。

我们先从最常用的七和弦开始统计。七和弦按性质划分包括六种：小七和弦、大七和弦、减七和弦、半减七和弦、大小七和弦、小大七和弦。这六种七和弦均可以再叠加一个大九度而构成不同性质的九和弦。以这六种九和弦为参照，一个旋律音可以在这些和弦中分别被用作和弦的根音、三音、五音、七音及九音。因此，一个旋律音可采用的七和弦的可能性是 $6 \times 5 = 30$ 。

属七和弦（大小七和弦）除了九度延伸音之外，还有其他的延伸音可以使用（请温

习下篇第一章有关延伸音的内容)。一个属七和弦的延伸音一共有七个。以 C7 和弦为例，它的延伸音如下例所示：

例 7-1 属七和弦的延伸音

Example 7-1 shows the natural and altered extensions of a C7 chord. The natural extensions are 9, 11, and 13, represented by whole notes on a treble clef staff. The altered extensions are $\flat 9$, $\sharp 9$, $\sharp 11$, and $\flat 13$, also represented by whole notes on a treble clef staff.

一个旋律音如果作为属七和弦的延伸音，共有七种可能性。那么，去掉先前已经计算过的属七和弦的大九度音，我们还有 6 个属七和弦的延伸音可以统计进来，即 $30 + 6 = 36$ 。实际上，36 这个数字还不是爵士乐和弦的全部。下面以 C 音为例，看一看配以常用和弦的可能性。采用 5 种七和弦以及九度延伸音为 C 音配和弦的 30 种可能性如下例所示：

例 7-2

Example 7-2 shows various chords for C major and C minor. The chords are arranged in two rows of six. The first row shows C major chords: CM7, Cm7, C7, C $\circ$ 7, Cm7-5, and CmM7. The second row shows C minor chords: $\flat$ AM7, Am7, $\flat$ A7, A $\circ$ 7, Am7-5, and AmM7. The third row shows F major chords: FM7, Fm7, F7, $\sharp$ F $\circ$ 7, $\sharp$ Fm7-5, and FmM7. The fourth row shows D major chords: $\flat$ DM7, Dm7, D7, $\sharp$ D $\circ$ 7, Dm7-5, and $\flat$ DmM7. The fifth row shows B major chords: $\flat$ BM7(9), $\flat$ Bm7(9), $\flat$ B7(9), $\flat$ B $\circ$ 7(9), $\flat$ Bm7-5(9), and $\flat$ BmM7(9).

下例说明了 C 音作为属和弦其他延伸音的可能性。

例 7-3

Example 7-3 shows various chords for C major and C minor. The chords are arranged in two rows of six. The first row shows C major chords: C $\flat$ 9, C $\sharp$ 9, C7sus, C $\sharp$ 11, C $\flat$ 13, and C $\flat$ 13. The second row shows C minor chords: $\flat$ B7, $\flat$ Bm7, $\flat$ B7(9), $\flat$ B $\circ$ 7(9), $\flat$ Bm7-5(9), and $\flat$ BmM7(9).

了解了为个别旋律音配和弦的可能性之后,下一步的问题是如何从众多的可能性中做出选择。把得到选择的和弦横向连接起来便构成一部作品的和声。下面我们以一条八小节的主题旋律为例,说明为其配以和声时的思路。

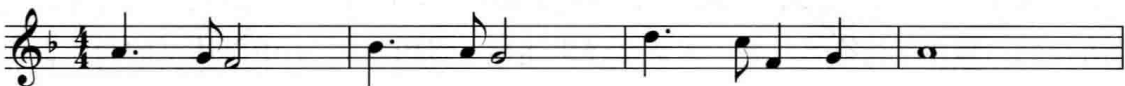
例 7-4 主题旋律



在配和声时,首先要考虑的是和声节奏的安排。一般说来,爵士乐的和声节奏大多为一小节一个或两个和弦的密度,在特殊的结构部位(例如转折句)和声节奏的密度会提高,例如一拍配一个和弦。在以下的和声布局中,我们只考虑一小节一个或两个和弦的和声节奏。

下一步就是根据旋律音来判断其可用和弦的可能性。以该主题的前四小节为例,如果一小节配一个和弦,可用和弦的可能性如表 7-1 所示。需要注意的是,每个小节里有多多个不同的旋律音,我们寻找的和弦,必须能够“兼容”一小节内多个旋律音,有些旋律音可以当作和弦外音来对待。除了找出和弦的可能性,我们还必须知道每个和弦的功能。表 7-1 给出的是每小节可用和弦(并非全部)以及每个和弦的功能属性标记。此外,旋律位置的定位(根音、三音、五音等)指的是每小节第一个和弦音。注意,这个图表中出现的某些副属和弦是三全音替代和弦(ts V)。

表 7-1

				
F 大调:				
根音	A ^{b13} ₇ (V ₇ /VI)	^b B ₆ (IV) ^b Bm ₆ (iv)	Dm ₇ (vi ₇) Dm ₇₋₅ (ii ^ø ₇ /V)	Am ₇ (iii) A ₇ (V ₇ /VI) Am ₇₋₅ (ii ^ø ₇ /II)
三音	FM ₇ (I) F ₆ (I) F ₇ (V ₇ /IV)	Gm ₇ (ii)	^b BM ₇ (IV)	FM ₇ (I) F ₇ (V ₇ /IV)

续表

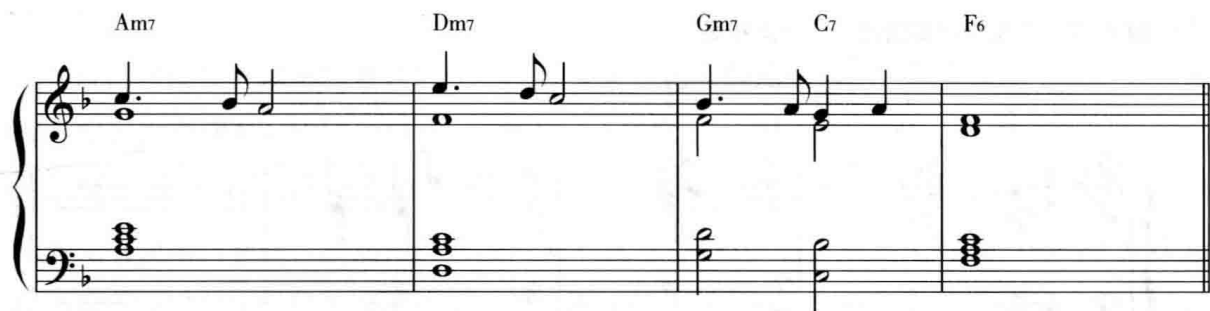
五音	Dm7 (vi) D ^{#9} ₇ (V7/II)	Em7-5 (vii) bE7 (ts V7/VI)	Gm7 (ii)	Dm7 (vi) D7 (V7/II)
七音	bBM7 (IV) Bm7-5 (vii ^o 7/V) B ^{#11} ₇ (V7/III)	C7 (V7) Cm7 (ii/IV)		bBM7 (IV) Bm7-5 (ii ^o 7/III)
九音	Gm ⁹ ₇ (ii) G ⁹ ₇ (V7/V)	Am ¹¹ ₇ (iii) A ^{b9} ₇ (V7/VI)	C7 (V7)	Gm ⁹ ₇ (ii) G ⁹ ₇ (V7/V) Gdim ⁹ ₇ (vii ^o 7/VI)
十一音	bE ^{#11} ₇ (ts V7/VI)			E7sus (V7/III) bE ^{#11} ₇ (ts V7/VI)
十三音		b ^{b13} _{D7} (ts V7/V)	F ¹³ ₇ (V7/IV) F6 (I)	C ¹³ ₇ (V7)

二、和弦续进的选择

把图表 7-1 中的和弦恰当地连接起来，便构成了和弦续进。如何将图表中的和弦横向串联起来呢？回答是：根据需要，选择合适的和弦循环模式、替代进行或装饰进行。这三个方面的内容在本篇第二、三、四章已经讲述过。将图表 7-1 中黑体字的和弦标记串联起来，可以构成 I-ii-V7-I 的进行，这个进行适合该主题前四小节的旋律，例 7-5 是例 7-4 的完整主题旋律的和声布局。这个例子的和声主要体现了以根音五度循环为主的自然和弦的应用。

例 7-5





如果为这个主题旋律每小节配以两个和弦，每个和弦所对应的旋律音只有一两个，那么可想而知，其和弦以及和声连接方式会有更多种可能性。以下列出的是三种不同的和声编配方案。例7-6的和声体现了仍然是以五度循环为主的自然音和弦的应用，第6小节出现了一次离调进行。请注意，无论和声连接方式有多少种选择，最终体现终止式的两个和弦是不能乱用的，它们应该是V7-I。

例7-6 以自然音和弦为主的和声布局

Example 7-7 is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a sequence of chords: F6, Dm7, Gm7, C7, F, C7, FM7, C7, FM7, E7, Am7, Gm7, C7, and F6. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are indicated above the staff.

例7-7的和声主要体现了离调的五度进行，而例7-8的和声主要体现了更多的属和弦或副属和弦的三全音替代和弦的使用，因而低音包含了许多半音进行。这两个例子的和声布局有很大的差异。此外，这两个例子现在增加了反复，它们的结尾均插入了两个具有推动力的和弦作为“转折句”和声。这两个转折句的和弦互不相同，是因为这两个例子的起始和弦不同。转折句的和声在功能上是为回头反复的起始和弦服务的。

例 7-7 大量采用离调进行的和声布局

例 7-7 展示了大量采用离调进行的和声布局。乐谱包含两个系统，每个系统由钢琴伴奏的乐句组成。第一个系统包含四个乐句，第二个系统包含五个乐句。乐谱中使用了大量的离调进行，如 $V_7 \rightarrow Dm7$ 、 $tsV_7 \rightarrow C_7$ 、 $Gm7 \rightarrow C_7$ 等。乐谱中还标注了 F_6 、 B_9 、 bB_7 等和弦，以及 tsV/III 的调性转换。乐谱最后标注了 F_6 和 tsV/III ，并带有 $I.$ 和 $II.$ 的反复记号。乐谱下方标注了“转折句”。

例 7-8 大量采用属和弦的三全音替代和弦的和声布局

例 7-8 展示了大量采用属和弦的三全音替代和弦的和声布局。乐谱包含两个系统，每个系统由钢琴伴奏的乐句组成。第一个系统包含五个乐句，第二个系统包含五个乐句。乐谱中使用了大量的属和弦的三全音替代和弦，如 tsV_7 、 tsV_7/V 等。乐谱中还标注了 C_{13} 、 F_6 、 $Em7-5$ 、 bE_7 、 $Dm7$ 、 bD_7 、 $FM7$ 、 $bBM7$ 、 $Am7$ 、 bA_7 、 $Gm7$ 、 bG_7 等和弦。乐谱最后标注了 F_6 、 $Dm7$ 、 bD_7 和 F_6 ，并带有 $I.$ 和 $II.$ 的反复记号。乐谱下方标注了“转折句”。

多数爵士乐曲的旋律是比较复杂的，尤其是波普爵士乐，其旋律同和声一样高度半音化。一般说来，大小调的旋律或半音化的旋律都比较容易配以爵士乐和声。而对于中国的五声调式的旋律而言，配以爵士和弦的可能性范围比较窄，甚至可以说，爵士乐和声可能完全不适合五声调式的旋律，因为爵士乐的和声音响高度半音化，而五声性旋律的音高过

于简单,这两者很难搭配。我们不妨做一个实验。为了说明爵士乐和声与中国五声调式旋律搭配的可能性,以下以著名的江苏民歌《茉莉花》的旋律为例,笔者给出了三种和声编配方案,供读者进行比较。

例7-9的和声音响不是爵士乐风格的,它体现了典型的“民族化”和声色彩,其特点是主要使用三和弦,多使用挂四度的属和弦(Gsus),很少使用七和弦,等等。这个例子的特点是:和声紧张度水平较低,和弦之间缺少倾向性,松弛的和声音响与松弛的旋律很兼容。

例7-9 “民族化”和声方案

江苏民歌《茉莉花》

The musical score for Example 7-9 is presented in three systems. Each system consists of a treble staff with a melody and a bass staff with piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The chords indicated above the melody are: C, Gsus, C, Gsus (first system); Em, F, G, Am, F, C/E (second system); Am, G/B, C, F, Em, D7, Gsus (third system).

例7-10和例7-11的和声音响是根据爵士乐和声模式编配出来的,它们完全不同于例7-9的和声。在这两个例子中,和声的紧张度完全提高到七和弦或超过七和弦的高度,大量采用了五度进行、离调进行、属和弦三全音替代以及带有延伸音的十一或十三和弦,请读者将这两个例子的和声同例7-9进行比较。

例 7-10 爵士乐和声方案一

CM7 Am7 Dm11 G7 CM7 Am7 Dm11 $tsV7$ $\sharp 11$ $\flat D7$

CM7 Am7 $\sharp 11$ B7 Em7 A7 Dm7 G7sus C6

FM7 E7 Am7 Dm11 A7sus Em7 FM7 $\sharp 11$ $\flat A7$ $tsV7$ G11 CM7

例 7-11 爵士乐和声方案二

CM7 FM7 Dm11 $\sharp 11$ $\flat D7$ CM7 Am7 Dm11 $tsV7$ $\sharp 11$ $\flat B7^{13}$

The image displays two staves of musical notation, likely for piano, showing chord progressions. The first staff contains the following chords and relationships: Am7, $\flat^9 E7$ (labeled tsV7), Dm7, $\sharp^9 E7$ (labeled V7), Am7, Em7, $\flat^{13} E7$ (labeled tsV7), and Dm7. The second staff contains: FM7, Bm7-5, $\sharp^9 E7$ (labeled V7), Am7, D7, Em7, $\sharp^{11} E7$ (labeled tsV7), Dm7, G11, and CM7. Arrows indicate functional relationships between these chords, such as ii-V and V7-ii patterns.

三、和声的再编配

在爵士乐写作中，有时遇到这样一种情况，一部作品已经具备了完善的和声，但是，我们希望为之增加更多的和声色彩变化或提高其和声紧张度与动力。这时，我们就必须要亲自动手来加以改善。改善的方式一般包括两个方面：一是采用替代和弦；二是局部修改和声续进模式。

下面，我们以弗兰克·曼图斯^①的和声编配方案为例，说明爵士乐和声再编配的思路。曼图斯在美国出版了一部曲集，名为《为世界最优秀的作品而作的最佳和弦序列》（*The Best Chord Changes for the World's Greatest Standards*, 1989），这部曲集汇集了一百首爵士歌曲的主旋律谱，在这个出版物里，作品的原有和弦标记都有保留，曼图斯在原有的和弦标记上方增加了他的“变化”（altered）和弦标记（不提供具体的和弦音）——用来替换原有和弦的和弦，运用他的变化和弦，便可以达到他的“最佳和弦序列”的境界。通过在钢琴上弹奏比较和分析，笔者发现曼图斯提供的变化和弦的确很出色，很值得我们学习和研究。下面，我们以这个曲集中的作品《我已历经风雨》（*Everything Happens to Me*）的第一段音乐为例，对曼图斯的和声编配思路进行解剖。例7-12是《我已历经风雨》的第一部

① 弗兰克·曼图斯（Frank Mantooth, 1947—2004），美国著名爵士乐教育家、钢琴家、作曲家和改编者。

分的主旋律谱，共八小节。乐谱上方有时出现两行和弦标记，下方的标记为作品原有的和弦，上方标记为曼图斯提供的“变化”和弦。原作使用了15个和弦，曼图斯对其中的十多处和弦做了改动。

例7-12 《我已历经风雨》片段（原作的歌词略）

马特·丹尼斯《我已历经风雨》

The musical score for 'I've Experienced Wind and Rain' is presented in three staves. The melody is written in a single line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score shows two versions of harmony: the original (bottom line) and Manter's changes (top line). Chords are marked above the notes. Some chords are circled, indicating specific harmonic changes. The chords are as follows:

- Staff 1: Cm9, Cm9, F9, F9, /bE, Dm7, G+7, #C7.
- Staff 2: Cm7, F+7, Dm7-5, G7sus, G7, Cm11, D7, bA13(b9), bEm6.
- Staff 3: Gm11, Dm7, G13, F9sus, Cm7, F13(b9), B7, bBM7, bBM7, G+7.

如何对例7-12所提供的两个和声编配方案的差异做出判断呢？笔者认为必须从两个方面进行比较：一是看旋律音在各个不同和弦中的旋律位置如何，这决定了和声的紧张度；二是和声的动力性是否得到提高。在例7-13中，旋律音符下方的阿拉伯数字代表了数字上方旋律音在和弦中的位置，5代表五音旋律位置， $\sharp 11$ 代表升十一音旋律位置，其余类推。出现两行阿拉伯数字时，上面一行数字和旋律上方的第一行和弦标记（曼图斯的标记）对应，下面一行数字和旋律上方第二行和弦标记（丹尼斯的标记）对应。其中画圈的数字最值得关注，在这些画圈位置上使用的替代和弦，把该位置上的旋律音变成了更复杂的延伸音，从而极大地提高了和声的紧张度。此外，例子中被圈到一起的和弦标记体现了如下几种续进关系之一：II-V、tsV-I、V-I、II-V-I、V/V-V-I，而且有些和弦是V和弦的三全音替代和弦。例如，第5、6小节的和声进行 $\flat A_{13}$ -Gm11中的 $\flat A_{13}$ 是 $D_{7}^{\flat 13}$ 和弦的三全音替代和弦。此外，例7-13的最后一小节的和弦G+7发挥了“转折句”和声的作用，它是作品开头起始Cm和弦的属和弦，它为首尾衔接增添了动力。

例 7-13

Example 7-13 is a single melodic line in 4/4 time, featuring various jazz chords and fingering. The chords and their corresponding notes are as follows:

- Measure 1: Cm9 (F9) / $\flat E$ (Notes: 9, 5, 3)
- Measure 2: Cm9 (F9) (Notes: 7, 5, 3)
- Measure 3: Dm7 ($\sharp C^{\circ}7$) (Notes: 7, 5, 3)
- Measure 4: Dm7 ($\sharp C^{\circ}7$) (Notes: 7, 5, 3)
- Measure 5: Cm7 (F+7) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 6: Dm7-5 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 7: G7sus (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 8: Cm11 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 9: D $^{\circ}7$ ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 10: $\flat A_{13}(\flat 9)$ ($\flat E m6$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 11: Cm11 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 12: Dm7 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 13: G13 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 14: Cm7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 15: F9sus (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 16: F13($\flat 9$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 17: $\flat B M7$ (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 18: $\flat B M7$ (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 19: G+7 (Notes: 7, 3, 1)

下面的两个例子是笔者提供的《我已历经风雨》的具体和声编配结果，例 7-14 是根据原作和弦标记编配的，例 7-15 是根据曼图斯的和弦标记而编配的。读者可以在钢琴上弹奏它们并且在和声音响上进行比较，感觉一下哪个方案的和声音响更有趣或更具动力。

例 7-14 根据原作和弦标记而配置和声的例子

Example 7-14 is a piano accompaniment in 4/4 time, featuring chords and a bass line. The chords and their corresponding notes are as follows:

- Measure 1: Cm9 (F9) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 2: Dm7 ($\sharp C^{\circ}7$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 3: Cm7 (F+7) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 4: Dm7-5 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 5: G7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 6: D $^{\circ}7$ ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 7: $\flat E m6$ (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 8: Cm7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 9: F+7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 10: Dm7-5 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 11: G7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 12: D $^{\circ}7$ ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 13: $\flat E m6$ (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 14: Cm7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 15: F+7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 16: Dm7-5 ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 17: G7 (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 18: D $^{\circ}7$ ($\sharp 11$) (Notes: 7, 3, 1)
- Measure 19: $\flat E m6$ (Notes: 7, 3, 1)



例 7-15 根据曼图斯的和弦标记而配置和声的例子

练习七

(一) 分析下列两首乐曲的片段。

第二行和弦标记是作品原有的，第一行和弦标记是弗兰克·曼图斯提供的和声方案，根据和弦标记来辨认其和声布局采用了何种模式。在五线谱上将每个和声方案的具体声部写出并且在钢琴上进行弹奏和比较。

1.

巴特·霍华德《带我飞向月亮》

Chords for 'Take Me to the Moon':

Staff 1: Cm7, $\flat G13(\sharp 11)$, Fm7, B13($\flat 9$), $\flat B7$, E13($\sharp 11$), $\flat EM7$, A7($\flat 9$)

Staff 2: $\flat AM7$, D7($\sharp 11$), $\flat DM7$, $\flat A13$, G7($\flat 9$), $\flat DM9$, Cm7, $\flat G13(\sharp 11)$, $\flat A$, Dm7-5, G7($\flat 9$), Cm7, C7

Staff 3: Fm7, $\flat B9sus$, $\flat A13(\sharp 11)$, Gm7, $\flat E$, $\flat 9\sharp 11$, C7, Fm7, B13($\sharp 11$), $\flat B9sus$, $\flat B9sus$, $\flat B7$, $\flat Esus$, $\flat EM7$, Dm11, G7($\flat 5$)

Staff 4: Fm7, $\flat Esus$, $\flat E$, Dm7, G7

2.

J. 伯克、J. V. 修森《这就是那种雨天》

Chords for 'That's the Way It Was':

Staff 1: GM7, $\sharp/F$, Fm6, E7($\flat 9$), $\flat EM7$, /D, Cm7, $\flat Bm9$, GM7, $\flat BM7$, $\flat EM7$, $\flat E6$

Staff 2: Am11, /G, D7/ $\sharp F$, D9sus, D7($\flat 9$), GM7, G7, Am11, D7, GM7, G7

Staff 3: Cm7, $\flat G13(\sharp 11)$, F9sus, F $\sharp 9$, F13($\flat 9$), $\flat BM7$, E13($\flat 9$), E13, $\flat EM7$, Cm7, F9, $\flat BM7$, $\flat B6$

Staff 4: Am7, F/A, D9, $\flat A7$, F $\sharp 11$, E7, Am9, D13, Am7, GM7, Am9, D13

(二) 为下列两条旋律配和声。

1. 为下列旋律构思两个和声方案：第一个方案是每小节使用一个和弦，转折句的小节可使用两个和弦；第二个方案是每小节至少使用两个和弦，转折句的小节可使用更多和弦。

R. 伯恩斯、伍迪·赫尔曼《早秋》



2. 为下列旋律构思两个和声方案，每个方案均为每小节配两个和弦，也可根据需要使用更多和弦。

乌孜别克族民歌、王洛宾记谱《掀起你的盖头来》



第八章 爵士键盘和声

要想深入理解和真正掌握爵士乐的和声规律，最重要的学习方法之一是仔细研究爵士乐的经典作品并且在钢琴上进行键盘和声练习。美国著名爵士钢琴家马克·莱文（Mark Levine）在其著作《爵士钢琴手册》（*The Jazz Piano Book*）中，为爵士钢琴的键盘和声训练提供了科学的模式。他的模式就是借助于主旋律谱^①的和声标记，从三声部和声开始练习，然后进入四声部和更多声部的练习。换句话说，爵士钢琴和声以及爵士钢琴演奏的学习，应该从主旋律谱的和弦标记的正确解读开始。本章讲述的内容就是根据这个思路而构建的。

一、向导音与三声部和声

我们知道，爵士乐的和声是极为复杂的，而复杂的和弦（如十三和弦）至少要包含四个以上的声部。但是，不论和弦多么复杂，它们无非是以某种七和弦为基础而构成，其他和弦音均属于延伸音。作为键盘训练，第一步先不用考虑延伸音，只考虑基础七和弦。除了半减七和弦及减七和弦之外，其他各种常用的七和弦——大七、小七、大小七、小大七和弦的根音上方都有一个纯五度关系的五音，如果将这些和弦中的五音省略，并不会影响它们的音响性质。正是根据这个原理而产生了三声部和声的规则：除了半减七和弦及减七和弦之外，其他各种七和弦均省略五音，需要保留的和弦音是根音、三音和七音。七和弦的三音和七音叫作向导音（guide-tone）。对于加六度的和弦，可以用六音代替七音。

下面以亚瑟·赫佐格和比莉·霍利迪的作品《上帝保佑这个孩子》第一段的主旋律谱为例，看看如何才能将该作品的和弦标记转换成具体的音响。

^① 主旋律谱（lead sheets）是指手稿或印刷形式的乐谱，它只显示作品的旋律、和声标记和歌词（若有的话）。许多爵士乐的演奏都是靠主旋律谱而实现。波士顿伯克利音乐学院的钢琴教授尼尔·奥姆斯特德在其著作《爵士钢琴独奏教程》（任达敏译，人民音乐出版社2014年8月版）中，对钢琴键盘和声训练提供的指导方法也是从主旋律谱的和弦解读入手。

例 8-1

A. 赫佐格、B. 霍利迪《上帝保佑这个孩子》



第一步，我们先忽略旋律，只在钢琴上弹奏三声部的和弦进行，左手弹根音，右手弹奏向导音（或加六度和弦的三音和六音）。注意，右手的两个声部（三音和七音）应该向距其最近的下一个和弦的三音和七音运动（即尽量保持平稳进行）。

例 8-2

A. 赫佐格、B. 霍利迪《上帝保佑这个孩子》



第二步，在三声部和声进行的上方加入主旋律。

例 8-3 是在例 8-2 的三声部和声基础上增加了完整的旋律。注意，如果旋律音是和弦的三音或七音，原有的三声部的数量保持不变；如果旋律音既不是和弦的三音又不是七音，可以把该音置于向导音的上方，和声暂时变成四声部。

例 8-3

A. 赫佐格、B. 霍利迪《上帝保佑这个孩子》





二、给三声部和声增加声部

掌握了三声部和声进行之后，我们可以进一步以之为基础来增加新的声部。下面我们以格什温《雾天》的前八小节为例，首先根据和弦标记在旋律音下方完成三声部的和声，如下例所示：

例 8-4

格什温《雾天》

接下来，我们以例 8-4 为基础，可以为之增加一个声部。当和弦不包含变音时，加音的规则是：Ⅱ级和弦增加 5 音；Ⅴ级和弦增加 9 音或 $\flat 9$ 音；Ⅰ级和弦增加 5 音和 9 音；加六度的Ⅰ级和弦只需增加 9 音。例 8-5 是在例 8-4 的三声部和声基础上增加一个声部，真正增加声部的是例 8-5 的第 1、4、5、7 小节，而第 2、3、6、8 小节无须加音，因为这几个小节的旋律音恰好就是要增加的音。

例 8-5

The musical score for Example 8-5 is presented in two systems. The first system consists of four measures with the following chords: FM7, Am7-5, D7-9, and Cm7. The second system consists of five measures with the following chords: F6, Dm7-5, G7, Cm7, and C7. The notation includes treble and bass staves with various chord voicings and extensions like 9, 5, and b9.

学习者必须知道,当我们根据主旋律谱来演奏一首爵士乐曲或者为一首乐曲编配和声时,如果这首乐曲的和弦标记没有包含指定的延伸音符号(9、11、 $\sharp 11$ 、 $\flat 13$ 等),我们可以根据自己的需要适当增加延伸音。增加什么样的延伸音、增加几个延伸音、什么时候增加延伸音,没有什么规定性的要求,因为可能性太多了,无法用简单的原则来概括它们的使用规律。在增加延伸音时,需要考虑的因素有多种:旋律音是和弦中的什么音?你需要一个用很多音组成一个厚重的和弦还是需要构成一个轻盈的和弦?你需要一个暗淡的和弦还是一个明亮的和弦;你是在键盘的高音区演奏还是在低音区演奏?等等。

前面已经讲过,三声部和声主要是省略了5音,因此,在三声部和弦进行的基础上,第一个可以增加的音是5音,而且这个5音的高度是可变的,它也可以是 $\flat 5$ 或 $\sharp 5$ 。此外,我们也可以根据需要不使用5音,而是使用其他音,比如某个延伸音。和弦的性质不同,可使用音的选择范围就不同。下面的图表对不同性质的七和弦所能够使用的变音和延伸音做了一个汇总。但是,需要注意的是,每个和弦都有多个音可以选择,如果从这个列表中选择任意一个音并把它放到三声部织体中,一般不会产生不良的和弦音响,但是如果从列表中任意选择两个或更多个不同的音并且把它们在三声部织体中同时使用,很难保证每个和弦的音响都正常。因此,对于初学者而言,最稳妥的办法就是从这个列表中只选择一个合适的音并把它添加到三声部和声中。

表 8-1 三声部织体可用的加音

和弦性质（功能）	自然音	可变音	延伸音	说明
小七和弦（ii）	5	$\flat 5, \sharp 7$	9, 11	$\flat 5$ 可代替 5，和弦变成半减七和弦 $\sharp 7$ 可代替 7，和弦变成小大七和弦
大小七和弦（V）	5	$\sharp 5$ ($\flat 13$)	9, $\flat 9$, $\sharp 9$, $\sharp 11$, 13, $\flat 13$ （或 $\sharp 5$ ）	一般情况下不使用 11，如果使用 11，必须省略 3 音，和弦标记为“7sus”
大七和弦（I）	5	$\sharp 4, \sharp 5$	6, 9	6 可代替 7，和弦变成加六度和弦； $\sharp 4$ 或 $\sharp 5$ 可以代替 5

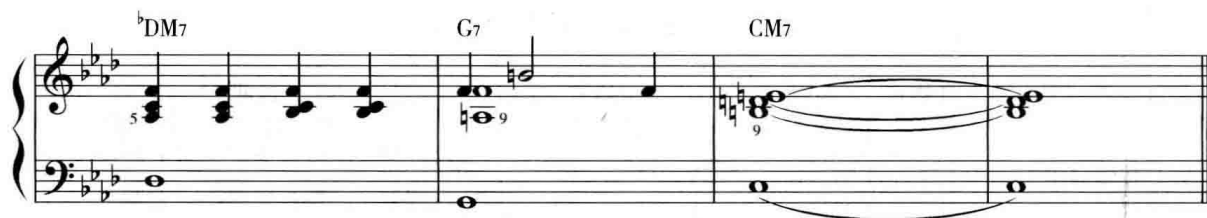
下面以科恩的作品《你就是一切》的开头八小节为例来说明问题。这个段落有个突出的特点，就是其旋律音要么是和弦的 7 音，要么是 3 音。对于该旋律，只需在旋律下方增加缺少的 7 音或 3 音，再加上根音即可。例 8-6 是完成了三声部和声后的结果。

例 8-6

J. 科恩《你就是一切》

例 8-7 是以例 8-6 为基础增加第四声部后的结果。这里只选择使用了 5 音或 9 音或 $\flat 9$ 音。注意，第 3 小节里 9 音和 $\flat 9$ 音都得到使用，从而在第二声部中构成了一个半音下行的线条（F - $\flat$ F - $\flat$ E）。

例 8-7



三、无根音四声部和声模式

从20世纪50年代中期开始,美国的爵士乐圈子里开始流行一种类似例8-8所示的左手无根音的钢琴和声伴奏模式。这种无根音的和声模式最早是由阿特·塔特姆(Art Tatum)^①和埃罗尔·加纳(Errol Garner)^②等人开创,后来又得到了比尔·埃文斯(Bill Evans)^③和温顿·凯利(Wynton Kelly)等人的发展。从50年代晚期开始,无根音的和声模式变成了主流爵士乐的重要音响。现在的钢琴演奏者与节奏组合作时,一般均采用这种无根音的和声模式,因为贝斯手会提供低音支撑,钢琴无须演奏根音或低音。甚至有许多爵士钢琴家在独奏时,也使用这种和声模式。无根音四声部和声的构造特点是:以向导音为核心,再额外添加5音、9音或13音。

例 8-8



1. 大调无根音四声部 II-V-I 模式

无根音的和声模式主要由四声部构成,其自身的声部构成具有明显的特点——II、V、I三个和弦均不包含根音,或只有主和弦包含根音。无根音的四声部和声模式有两

① 阿特·塔特姆(Art Tatum, 1909—1956),美国著名盲人钢琴演奏家。善于快速即兴演奏,被认为是有史以来最杰出的爵士钢琴演奏大师之一。

② 埃罗尔·加纳(Errol Garner, 1923—1977),美国著名爵士钢琴家和作曲家,以擅长演奏摇摆爵士乐和慢曲(ballad)而著称。

③ 比尔·埃文斯(Bill Evans, 1929—1980),美国著名爵士钢琴家和作曲家。自幼学习古典钢琴,十多岁时开始在舞曲乐队和爵士乐队里演奏钢琴。与此同时他开始学习即兴演奏并且逐渐显露天赋。他运用印象派的和声,创造性地诠释了传统的爵士乐曲目。他被认为是第二次世界大战之后最有影响的爵士钢琴家。

种,笔者在这里引用的是马克·莱文在其著作《爵士钢琴手册》中提出的“A把位”和“B把位”之二重把位概念。这两个把位都是针对Ⅱ-V-I和声进行的声部连接方式而提出的。在下一个例子中,每个具体和弦所包含的音高都比其和弦标记所代表的和弦更复杂。也就是说,和弦标记在这里只是指明七和弦的性质,延伸音并没有在和弦标记中得到体现,实际上,每个和弦里都包含了或多或少的延伸音。例如,在Ⅱ和弦中包含了9音,在V和弦中包含了9音和13音,A把位的Ⅰ和弦中包含了6音和9音。

例8-9 左手和弦的两个把位,以C大调为例

The diagram illustrates two positions for a II-V-I progression in C major. Position A (bass clef) shows Dm7, G7, and CM7 chords with 5th finger positions 3, 7, and 3 respectively. Position B (treble clef) shows the same progression with 5th finger positions 7, 3, and 7 respectively.

我们应该认真研究两个把位的和弦构成规律,并且把规律牢记在心。

(1) A、B两个把位中每个和弦的结构

在两种把位中,Ⅱ和弦是个省略根音的九和弦(本身是一个 FM_7 和弦),V和弦是省略了根音、5音和11音的属十三和弦。但是,Ⅰ和弦因把位不同其结构也不同。在A把位中,Ⅰ和弦为省略根音的6/9和弦;在B把位中,Ⅰ和弦是一个包含根音的完整的大七和弦。请读者在钢琴上弹奏两个把位的和弦进行,你可以用右手在和弦下方弹奏其根音来加强听觉对它们的感知。

(2) 两个把位的和弦构造规律

每个和弦的最低音均为向导音——要么是和弦的3音,要么是7音。就左手而言,A把位Ⅱ-V-I三个和弦的最低音(即小指控制的音高)分别是和弦的3-7-3;B把位Ⅱ-V-I三个和弦的最低音分别是和弦的7-3-7。最值得注意的是V和弦的结构,它是个简化的属十三和弦(关于无根音的简化和弦,请温习本篇第一章的相关内容)。

(3) 指法与声部进行相关联

无论是作为爵士钢琴演奏者还是作为爵士乐编曲者,都应该具备能够快速将和弦符号转换成具体音响的能力。要获得这种能力,就必须对钢琴指法与声部进行的关系了如指掌。我们可以采用下面的记忆方式。

就A把位而言,Ⅱ和弦是以3音(左手5指定位3音)为基础而构成一个大七和弦,这个和弦进行到V和弦时,只需左手将2指的音高下行小二度(由Ⅱ和弦的7音进行到V和弦的3音),其余音高保持不变。见下例:

例 8-10



就 B 把位而言，II 和弦是以 7 音（小指定位 7 音）为基础而构成一个第二转位的大七和弦，这个和弦进行到 V 和弦时，左手只需将 5 指的音高下行小二度（由 II 和弦的 7 音进行到 V 和弦的 3 音），其余音高保持不变。见下例：

例 8-11

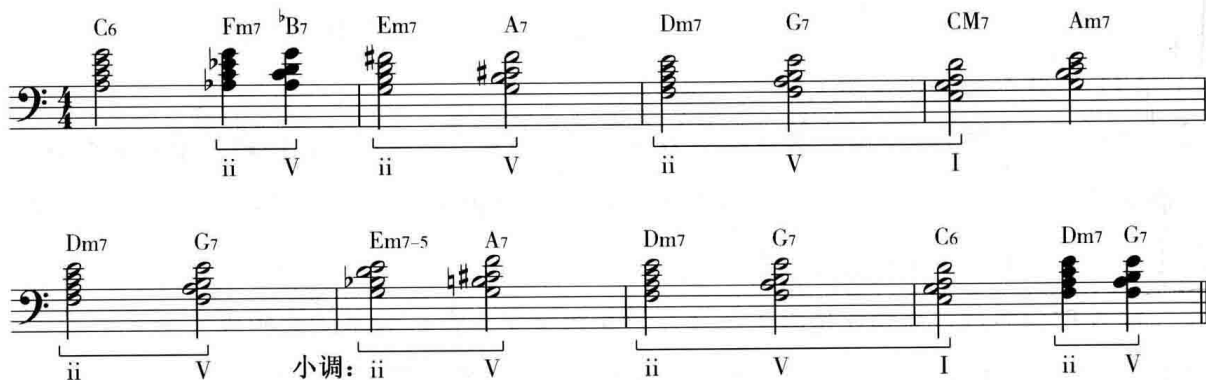


无论 A 把位还是 B 把位，V 到 I 的声部进行无法用一个简单的规则概括，需要学习者单独记忆它们的进行方式。

下面以麦克休《不要责备我》的前八小节的和声标记为例，看一看如何应用四部和声模式。在这个段落里，我们可以找到多个不同调的 II-V-I 或 II-V 的进行。例 8-12 是笔者根据 II-V-I 连接模式给出的和声进行，而且均为 A 把位，因为只有 A 把位的音区比较合适，如果采用 B 把位，音区不是过高就是过低。第 6 小节出现了一个小调的 II-V 进行，有关小调的模式是下一节的内容。

例 8-12

麦克休《不要责备我》



以例 8-12 的四声部和声为伴奏，把原有的主旋律加上去的结果如例 8-13 所示：

例 8-13



A、B 把位的使用是根据旋律的音区以及和弦所处的音区来决定，总的来看，伴奏和弦的音区不能太高或太低。如果音区太高，和弦的音响不会产生不良效果，但音响有可能欠缺厚度；如果音区太低（比如，四声部和弦的基础音即左手 5 指音低于小字组 d 以下），和弦的音响听起来会过于浑浊。我们来做一个实验，如果把《不要责备我》从原来的 C 大调移到 G 大调，如果仍然使用 A 把位的和声进行，与 C 大调相比，G 大调的和弦音区不是比原来高五度就是低四度。为了使伴奏和弦仍然保持在原有的音区，大部分的伴奏和弦都改成了 B 把位，如下例所示：

例 8-14



例 8-15 是以例 8-14 给出的无根音和弦为基础而构成，该例将无根音和弦移到了第二拍或第四拍，在第一拍和第三拍上给出每个和弦的根音，这是一种类似爵士乐慢曲风格的伴奏音型。注意，在这个例子中，为了使双手获得平衡的音响，右手的旋律下方填充了一些和弦音，为了降低不协和度，左手的伴奏和弦中还去掉了某些高位延伸音。

例 8-15

Moderato

Chords: C6, Fm7, B $\flat$ 7, Em7, A7, Dm7, G7, Cm7, Am7, Dm7, G7, Em7-5, A7, Dm7, G7, C6, Dm7, G7, Dm7, G7, C6.

2. 小调无根音四声部 II-V-I 模式

无论是古典音乐还是爵士乐,小调的和弦从来都不是由某单一调式为基础而构成,它们所使用的和弦是由三种小调综合构成。布鲁斯对爵士乐的小调和弦有极大的影响,最具特色的音响体现在带有 $\sharp 9$ 延伸音的属七和弦上。甚至有些理论家把带有 $\sharp 9$ 音的属七和弦直接叫作“布鲁斯和弦”(即例 8-16 的 B 把位中的 $E_7^{\sharp 9 \flat 13}$)。

例 8-16 显示了以 a 小调为例的 II-V-I 的和弦连接。将该例子的低音声部去掉就可以构成省略根音的四声部和声。小调的无根音的 II-V-I 也分为 A、B 两个把位,其最低音的构成方式和大调两个把位的最低音构成方式一致:每个和弦的最低音均为向导音,即和弦的 3 音或 7 音。A 把位 II-V-I 三个和弦的最低音分别是和弦的 3-7-3; B 把位 II-V-I 三个和弦的最低音分别是和弦的 7-3-7。V 和弦的结构是个简化的属十三和弦。

但是,在小调模式的 II-V 和弦进行中,其声部进行比大调的同功能的声部进行更复杂。小调的 II 级和弦为半减七性质,为了不破坏半减七和弦的性质,一般不额外增加其他

延伸音,如果要使用延伸音,一般只使用 $\sharp 9$ 音。小调的属七和弦必须包含 $\flat 13$ 音或 $\sharp 9$ 音,或者同时包含这两个延伸音。

例 8-16

A把位

B把位

布鲁斯和弦

将例 8-16 的低音声部省略后,我们可以单独观察“无根音”(实际上 $\text{ii}^{\flat}_7$ 和弦含有根音)的 A、B 两个把位和弦的声部构造及进行规律。

例 8-17 以左手演奏为例的 A、B 把位

左手指法:

A把位

B把位

5指定位:

从上例可以看出,就 A 把位而言,II 和弦是以 3 音(左手 5 指定位 3 音)为基础而构成一个第一转位的半减七和弦,这个和弦进行到 V 和弦时,需要将左手 2 指的音高下行小二度(由 II 和弦的 7 音进行到 V 和弦的 3 音),将左手 1 指的音高上行小二度(由 II 和弦的根音进行到 V 和弦的 $\flat 13$ 音),5 指和 3 指的音高保持不变。

就 B 把位而言,II 和弦是以 7 音(左手 5 指定位 7 音)为基础而构成一个第三转位的半减七和弦,这个和弦进行到 V 和弦时,需将左手 5 指的音高下行小二度(由 II 和弦的 7 音进行到 V 和弦的 3 音),左手 4 指音高上行小二度(由 II 和弦的根音进行到 V 和弦的 $\flat 13$ 音。注意,左手用 3 指演奏比 4 指音高半音的音高),左手 2 指的音高保持不变,左手 1 指的音高上行大二度(由 II 和弦的 5 音进行到 V 和弦的 $\sharp 9$ 音)。

练习八

(一) 练习下列的大调四声部 II-V-I 的和弦连接。

第一遍, 按照习题开头的提示, 左手弹根音, 右手弹无根音的四声部和弦; 第二遍, 去掉低音声部, 仅用左手练习无根音的四声部连接。

1.

Chord sequence for exercise 1, first system: Dm7 G7 CM7 Cm7 F7 $\flat$ BM7 $\flat$ Bm7 $\flat$ E7 $\flat$ AM7

2.

Chord sequence for exercise 1, second system: $\flat$ Am7 $\flat$ D7 $\flat$ CM7 $\sharp$ Fm7 B7 EM7 Em7 A7 DM7

3.

Chord sequence for exercise 2, first system: Cm7 C7 FM7 Fm7 $\flat$ B7 $\flat$ EM7 $\flat$ Em7 $\flat$ A7 $\flat$ DM7

4.

Chord sequence for exercise 2, second system: $\sharp$ Cm7 $\sharp$ F7 BM7 Bm7 E7 AM7 Am7 D7 GM7

(二) 练习下列的小调四声部 II-V-I 的和弦连接。

第一遍, 按照习题开头的提示, 左手弹根音, 右手弹无根音的四声部和弦; 第二遍, 去掉低音声部, 仅用左手练习无根音的四声部连接。

1.

2.

(三) 为以下三首主旋律谱配键盘和声。

第一遍不弹主旋律, 仅根据和弦标记用左手弹根音, 右手弹奏三声部和弦; 第二遍右手采用旋律加三声部和声模式, 左手弹根音; 第三遍右手弹旋律 (如果旋律音区较高, 右手主旋律下方可适当填充和弦音), 左手采用适当的伴奏音型。

1.

H. 阿伦《或雨或晴》

Exercise 1: A single melodic line in B-flat major, 4/4 time. The chords are: G13, G7^{b13}, C11, C7^{#9}, FM7, ^bD9, Cm11, B7^{#11}, ^bBm7, C+7, Fm7, B9^{#11}, ^bBm7, ^bA13, Gm7-5, Bm7-5, E7^{b9}, Am7-5, D7^{b9}, Am7-5 D+7^{#9}, Am7 D+7^{b9}, G13 G+7 C7 C7^{b9}.

2.

J. 蒂勒曼斯《布鲁塞特》

Exercise 2: A single melodic line in G major, 3/4 time. The chords are: G, [#]Fm7-5, B7^{b9}, Em7, A7^{b9}, Dm7, G7^{b9}, CM7, Cm7, F13, ^bBm7, ^bBm7, ^bE13, ^bAM7, Am7-5, D13, Bm7, ^bB9, Am11, D7.

3.

F. 洛伊《我已经习惯了看到她》

Exercise 3: A single melodic line in E-flat major, 4/4 time. The chords are: ^bEM9, ^bA13([#]11), Gm7, Cm11, Fm11, B13([#]11), ^bB7sus, ^bB13, Am11, D7^{b9} [#]11, Gm11, C7^{b9} [#]11, Fm7, Gm7, Fm7, ^bB9, ^bEM9, ^bA13([#]11), Gm7, Cm11, Fm11, B13([#]11).

$\flat B7_{\text{sus}}$ $A7^{\sharp 11}$ $\flat A M7^{\sharp 11}$ $A m 11$ $D7^{\flat 13}$ $G m 7$ $C7^{\sharp 11}$
 $F m 7$ $\flat B 7$ $\flat D 13^{\sharp 11}$ $C + 7$ $/B$ $A m 7 - 5$ $\flat A m 7$ $\flat A m 6$
 $G m 7$ $C7^{\flat 9 \sharp 11}$ $F 9_{\text{sus}}$ $F 9$ $\flat B 9_{\text{sus}}$ $\flat E$

第九章 编曲和即兴演奏

爵士乐被认为是“即兴演奏”的艺术，其实它也是编曲的艺术。在今天的实践中，如果是小型乐队组合——比如三重奏（钢琴、贝斯和鼓），三位演奏高手只需以一首作品的主旋律谱为依据，就可以即兴演奏出一首精彩的爵士乐曲。但是，如果是一部大乐队爵士乐作品，它往往是半创作半即兴的产物。也就是说，作品的一部分内容是预先写好的，由乐队读谱演奏即可；而另一部分内容需要由演奏者即兴发挥。一般说来，前奏、主题（包括和声序列）、高潮段以及尾声通常是预先写好或预先商定，中间的某些部分一般留给主奏者在已经确定的和声框架之内进行即兴发挥（变奏）。无论是小乐队即兴演奏还是大乐队编曲写作，爵士乐作品总是按照一个通用的曲式原则而布局，即主题与变奏。

一、变奏段与整体曲式

爵士乐曲的总体结构可以看作是一种“主题与变奏”的形式，爵士乐里的任何一段陈述均被统称为“变奏段”（chorus）。更具体地说，变奏段是指一个主题变奏的重复。一般的爵士乐曲是由主题、一系列主题变奏（即变奏段）和最后的主题再现构成。各部分的特点说明如下：

预先写好或商定好的部分	1. 前奏，可有可无 2. 主题呈示。专门创作的爵士乐主题；借用流行音乐、古典音乐的主题，但其和声需要按照爵士风格重新编配
由主奏者即兴发挥的部分	3. 主题的若干次变奏即变奏段。可以是旋律变奏，多数是和声变奏
预先写好或商定好的部分	4. 再现主题原形，大多采用全奏的方式来形成高潮 5. 尾声，可有可无

上表列出的爵士乐曲的轮廓也可以用下面的横向图式来表示：

（前奏）/主题呈示/若干个和声变奏/主题原形再现/（尾声）

虽然爵士乐的曲式结构颇类似于古典音乐的主题与变奏的结构,不过,这两者之间在许多方面不同。古典音乐的变奏曲主要由旋律变奏构成,而爵士乐则是由旋律变奏与和声变奏相结合构成。

二、爵士乐的主题

爵士乐主题(即开头主题,英文为 head)的取材范围十分广泛,民歌、古典音乐的主题旋律或流行音乐的旋律均可作为爵士乐主题。最便于使用的当然是专门创作的爵士乐主题。

主题的曲式结构一般并不复杂。如果将某一首歌曲作为主题,原曲的曲式结构会保持不变,其结构不外乎为乐段、二部曲式或三部曲式。专门创作的爵士乐主题也不外乎于这三种结构。

当选择某一首普通的歌曲旋律或民歌旋律作为爵士乐的主题时,需要将原作品的曲调与和声进行适当的加工。就一般歌曲而言,其节奏与和声编配往往比较简单,因此,需要其旋律的节奏或和声经过爵士化处理后方可作为爵士乐的主题。而和声方面尤其重要。例如,在第七章笔者为江苏民歌《茉莉花》编配了三种和声方案,即例7-9、例7-10和例7-11,后两种方案均适合用作爵士乐主题,第一种方案的和声过于简单,根本不具有爵士乐的特色。

《圣者来临之时》是一首美国歌曲,著名爵士乐作曲家拉斯蒂·戴德里克(Rusty Dedrick)将其改编为一首十分优秀的爵士乐曲。将此歌曲的原形与经过改编后的爵士化主题做一比较,从中可以发现把一首歌曲爵士化的基本过程和转换方式。例9-1是《圣者来临之时》的原作,例9-2是改编后的爵士化主题。我们可以看出,原作旋律的节奏很单纯,和声也较为简单。而改编后的主题中广泛使用了切分节奏,和声进行也变得更加复杂和丰富。

例9-1

美国歌曲《圣者来临之时》





例 9-2 《圣者来临之时》改编后作为爵士乐主题

Swing R. 戴德里克编曲《圣者来临之时》

旋律

伴奏音型

Example 9-2 shows a melody and accompaniment in 2/2 time. The melody is in B-flat major, and the accompaniment is in a swing style. The chords indicated above the staff are: Dm/F, Dm6/F, Gm7, C $\flat_7$, F, FM7, F7, B $\flat$ M7, B $\flat$ 7, B $\flat$ E $\flat_9$, FM7, F $\sharp$ dim7, Gm7, C $\flat_7$, and F. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note and a quarter rest. The accompaniment consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a half note and a quarter rest.

如果要专为爵士乐而创作主题，我们当然应该像例 9-2 那样在旋律的节奏与和声序列方面按照爵士乐的特点进行设计。

三、旋律变奏

爵士乐的旋律变奏在一定的程度上类似于古典音乐的“装饰变奏”。装饰变奏的特点是通过将主题旋律骨干音的时值缩短（叫作“减值”），从而添加新的音符，使旋律变得更加华丽和活跃。但是，无论怎样变奏，主题的原结构长度及和声序列基本不变，而且原主题的特性旋律音调总是能够从变奏中辨认出来。爵士乐的旋律变奏也经常采用这种装饰变奏手法，但是其风格是爵士化的，其节奏的运用与古典音乐大不相同。

下面以人们熟知的《三只盲鼠》的曲调为例，介绍几种爵士化的旋律变奏手法。例 9-3 是曲调原型。

例 9-3

传统歌曲《三只盲鼠》



忽略和声要素，例 9-3 的曲调本身算不上是爵士乐，这个例子的节奏太规整，而爵士乐的重要特征之一是节奏——摇摆的和切分的节奏。以下三个例子是一组爵士变奏，由美国著名爵士钢琴家比利·泰勒用该曲调所作。^①

先看例 9-4，该变奏没有增加或减少原曲调的音符数目，只是在节奏上进行适当加工，大量运用切分音（带有“+”号的音）而使之爵士化：

例 9-4

Swing



装饰变奏，即在原曲调的骨干音前后添加若干装饰音（俗称“加花”），也是旋律变奏的常见手法。此外，切分音仍然是必不可少的元素。见下例：

例 9-5



^① 参见比利·泰勒的著作《爵士钢琴的历史与发展》（*Jazz Piano history and Development*, 1982）第 17—18 页。比利·泰勒（Billy Tyler, 1921—2010），美国杰出的爵士钢琴家、作曲家和教育家。



与例9-4相比,例9-6的变奏也表现在节奏的变化方面。在这个例子中,原来的第2-4小节和第7-8小节的旋律时值被紧缩。

例9-6



四、和声变奏 (solo)

1. 定义

和声变奏是独奏者以某一和声序列为主题的变奏(爵士乐手称之为“solo”——即兴独奏)。这种变奏不以主题的旋律音为依据,而是以主题的和声序列为基础而产生新的旋律。这种和声变奏与欧洲古代的“恰空”变奏曲的性质差不多。恰空(chaconne)是由同一和声序列多次反复而构成的作品,差不多每一次反复均产生新的旋律。爵士乐进行和声

变奏时，会保持原主题的结构长度及和声序列，但容许在原有的和声框架里添加装饰和弦或替代和弦。在旋律变奏中，原主题的旋律骨干音总是比较明显地包含在旋律变奏当中。而在和声变奏里，原主题的旋律音退居次要地位，它甚至可以完全消失（有人称之为“沉默的主题”）。主题的存在体现在它原有的和声续进方面，演奏者或编曲者仅凭借着主题的和声序列而创造出全新的旋律。

2. 和声变奏之旋律构成的通用模式

一般说来，旋律写作或者旋律即兴的问题属于作曲法范畴，与本书的和声主题的关系较远。但是，实际上爵士乐的旋律与和声的关系是密不可分的，就如同爵士乐作品本身与即兴演奏密不可分一样。我们已经知道，爵士乐的和声变奏就是根据和声序列而创造旋律。虽然创作旋律的可能性无限多，但是，实际上所有的作曲家或即兴演奏家在创造旋律时都遵循了一定的规律和模式。

美国著名爵士乐理论家伯特·利根（Bert Ligon）在其所著的《爵士乐理论资源》（*Jazz Theory Resources*, 1999）一书中，对 solo 的旋律即兴方式进行了全面的总结和归纳，他的理论对于理论分析和即兴实践具有重要的指导意义。他的理论要点是：以向导音引领即兴演奏，以三个基本线条为旋律构成的核心。

（1）向导音即兴

在上一章里，我们已经介绍过，七和弦的三音和七音叫作向导音（guide-tone）。在即兴演奏或编曲时，首先应该从和弦中找到向导音，如果我们将和弦连接看成是从一个和弦的向导音进行到另一个和弦的向导音，我们就可以将和弦进行看成是一种横向的线性进行。在即兴演奏时，至少有一个向导音应该出现在与某一和弦相关的旋律中。两个不同和弦的向导音之间，可以用其他和弦音或和弦外音适当填充。以 C 大调的 $\text{ii}^7 - \text{V}^7 - \text{I}$ 进行为例，以向导音为核心而构成的旋律的可能性如下例所示（例中画圈的为向导音）：

例 9-7

①只采用向导音

②向导音被包围



(2) 基本线条即兴

利根认为, 尽管构成和弦连接的旋律线的可能性无限多, 但基本上离不开三个基本线条 (outline) ——基本线条 a、基本线条 b 和基本线条 c。大部分旋律均可以简化成这三个基本线条之一。以 C 大调的 $\text{ii}7 - \text{V}7$ 和弦连接为例, 三个基本线条如下例所示:

例 9-8 利根的三个基本线条



以下几个片段是运用基本线条编写的, 所有的基本线条都经过了装饰。实际上, 三个基本线条可以随意组合, 这里提供的只是部分可能性。

例 9-9



下面以杰克·彼得森的四重奏 (吉他、钢琴、贝斯和鼓) 《再见波士顿》为例, 看一看在实际作品中演奏家是如何用向导音引领了即兴演奏的旋律构成。该作品的整体曲式的图式如下页:

A	B	A ¹
A 吉他 (32 小节)	A ¹ A ² A ³ A ⁴ 钢琴 吉他 贝斯 轮奏 4 ^① (32) (32) (32) (32)	A ⁵ 吉他 (32)
主题呈示	四个和声变奏	主题旋律变化再现

例 9-10 是该作品的开头主题，这是十六小节的乐段结构，通过反复而构成十六小节。

例 9-10 主题呈示

Swing (♩ = 176) 杰克·彼得森《再见波士顿》

例 9-11 是钢琴家丹·黑尔在钢琴上以《再见波士顿》的和声序列为主题的和声变奏的旋律（由吉他、低音提琴和爵士鼓提供和声与节奏伴奏）。这个变奏段完整地重复了原主题的和声序列，但旋律是全新的。注意，开头的两小节叫做“中断华彩”（Break）^②，变奏段主体从第 3 小节开始（例中的向导音均被画圈）。

例 9-11 黑尔 solo 的旋律

Break (中断华彩)

① 轮奏（trade）是指在爵士乐里，将一个变奏段分配给不同的独奏乐手演奏，即让每位乐手轮流演奏一个片段。用于轮奏的句子一般长度为四小节，其他的长度也可以。“轮奏 4”（trade 4）即每位乐手轮流演奏四小节。

② 中断华彩是一种在伴奏暂时中断时的一个经过性的独奏短句，它出现在乐曲尾部或乐句尾部，通常一至两小节长。中断华彩会保持着乐曲内在的节奏律动与和声功能。中断华彩的作用是使前段结尾与后段开头连接得更具趣味性。

The musical score is written on ten staves. The key signature has two flats (B-flat major). The chords are labeled as follows:

- Staff 1: G7, Cm7, C7, Fm7
- Staff 2: Bb7, Eb6, EbM7, Eb7
- Staff 3: Ab6, Db7, Cm7, Am7-5
- Staff 4: Ab7, Dm7-5, G7
- Staff 5: Cm7, Db7, G7
- Staff 6: Cm7, C7, Fm7, Bb7
- Staff 7: Eb6, EbM7, Eb7, Ab6
- Staff 8: Db7, Cm7, Am7-5, Ab7
- Staff 9: G7, Cm7, Ab7

例9-12是该乐曲主题的作者杰克·彼得森(吉他演奏家)用吉他演奏的以《再见波士顿》的和声序列为主题的和声变奏之一。例9-12和例9-11一样,都属于即兴式的演奏。

例 9-12 彼得森 solo 的旋律



五、爵士乐曲的整体结构

在本章开头，笔者已经列出了爵士乐的一般曲式结构模式。绝大多数爵士乐曲的整体结构都与该模式有关。下面以日本青年爵士钢琴家乌野薰（Uno）^① 改编的爵士乐曲《秋叶》为例，具体说明一首爵士乐曲的整体设计。

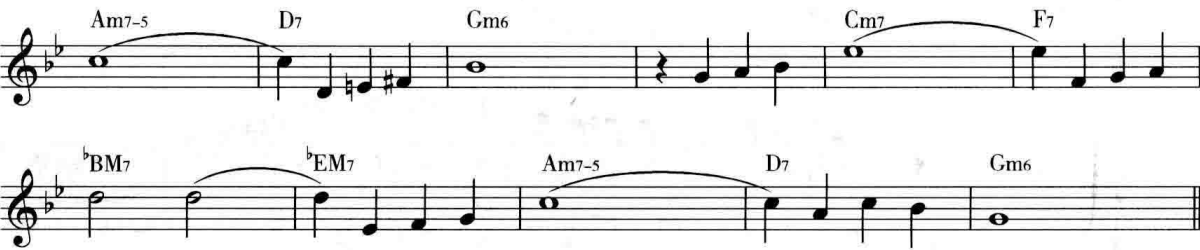
《秋叶》原为 20 世纪 40 年代的一首法文流行歌曲，作曲者是约瑟夫·科斯马。这首歌曲自问世以来经久不衰，历代爵士乐手都用该曲作为爵士乐的主题。全曲共三十二小节，二部曲式。为了节省篇幅，这里仅节选该作品的前半部分（十六小节）。

例 9-13 《秋叶》前半部分的主旋律谱

约瑟夫·科斯马《秋叶》



^① 乌野薰（Uno），日本女钢琴家，自幼学习古典钢琴，大学时期跟随日本爵士钢琴家藤泽清十郎学习爵士钢琴，1995 年赴美国波士顿伯克利音乐学院深造，师从爵士名师哈尔·克鲁克（Hal Crook）。1998 年定居台湾。



乌野薰改编的《秋叶》是为钢琴、贝斯和爵士鼓而作的三重奏，共分为五个基本部分，各部分均为三十二小节，最后有八小节的尾声。乌野薰《秋叶》的第五部分即第四变奏属于旋律变奏，它发挥了主题旋律再现的功能。纵观乌野薰的《秋叶》，它在整体布局上体现了再现三部曲式的轮廓，即开头主题（A）和最后的主题旋律再现（A⁴）构成了主题呈示和再现的关系，中间的三个和声变奏（A¹、A²、A³）作为一个整体，和两端的主题旋律构成对比的关系。其图式如下：

A	B			A	尾声
A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	(8)
(32 小节)	(32)	(32)	(32)	(32)	
主题呈示	三个和声变奏			主题旋律变化再现	

从例 9-13 看，《秋叶》的原作有很出色的和声进行（五度循环）和优美的旋律。但是，其旋律的节奏过于单纯，缺少爵士乐的活力，因而需要在节奏方面进行爵士化的加工。例 9-14 是经过乌野薰修改后的主题。注意，因为在演奏中由贝斯提供了根音支持，所以钢琴的左手伴奏和弦声部中多数都省略了根音。

例 9-14 主题呈示，前十六小节





将例 9-14 的旋律和原作的旋律做一比较可以发现, 例 9-14 保留了原作的旋律骨干音, 但节奏是全新的, 和声方面没有变化。以下四个例子是乌野薰《秋叶》的四个变奏, 前三个变奏为和声变奏, 最后一个变奏是旋律变奏 (各变奏均节选了前十六小节)。

例 9-15 乌野薰《秋叶》第一变奏 (和声变奏)

例9-16 乌野薰《秋叶》第二变奏 (和声变奏)

The musical score is written for piano and guitar in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of eight measures of music, organized into four systems of two staves each. The piano part is on the left staff, and the guitar part is on the right staff. Chords are indicated above the guitar staff.

Measure 1: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: G7, Cm7.

Measure 2: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: F7(b13).

Measure 3: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: bBM7, bEM7.

Measure 4: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: Am7, D7(b9).

Measure 5: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: Gm, G7.

Measure 6: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: Cm7, F7, bBM7, bEM7.

Measure 7: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: Am7, D7(alt.), Gm.

Measure 8: Piano part has a half note G2 and a half note Bb2. Guitar part has a half note G4 and a half note Bb4. Chords: Gm.

例 9-17 乌野薰《秋叶》第三变奏 (和声变奏)

Chords and musical notation details:

- System 1: Cm7, F7, bBM7, bE7
- System 2: Am7^{b5}, (drum solo), Cm7
- System 3: F7, bBM7, bEM7
- System 4: Am7^{b5}, (drum solo)
- System 5: Am7^{b5}, D7^(b9), Gm, Am7^{b5}

例 9-18 乌野薰《秋叶》第四变奏（旋律变奏）

练 习 九

（一）旋律变奏分析。

1. 例 9-19 是美国著名电影歌曲《痴心》（*My Foolish Heart*）主题的主旋律谱的前半部分，例 9-20 是由日本音乐家塚山工归为电子管风琴改编的爵士慢曲（ballad）^① 主题的前半部分，将这两个例子进行对照，分析后者的旋律爵士化手法。

^① “ballad”一词笔者将其译为“情歌或慢曲”（参见任达敏译《新格罗夫爵士乐词典》相关词条），它是摇摆乐时期爵士乐曲目的重要组成部分。这种乐曲的演奏速度比较自由，不像一般的爵士乐那样富于动力性和紧张度。

例 9-19

维克多·扬《痴心》

Bbm7 Ebm7 Dm7 G7 Cm7 F7
 Bbm7 D9 Gm7 Cm7 F7
 Bbm7 Bb7 Eb6 Am7-5 D7
 Gm7 D7 Gm7 C7 Fm7 F7

例 9-20

Ballad ($\text{♩} = 60$)

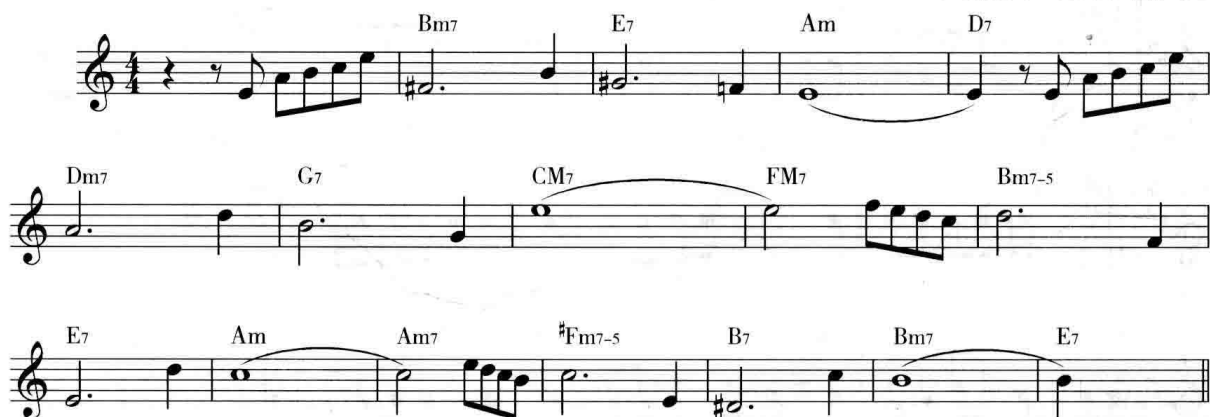
塚山工归改编《痴心》

Bbm7 Dm7 G7 Cm7
 A7 Eb7 Dm7 Gm
 Cm7 bG7 F7 Bbm7
 Fm7 Bb7 Ebm7 Am7 D7
 Gm GmM7 Gm7 C7 Cm7 F7

2. 例9-21 是美国著名电影歌曲《含笑的情影》(The Shadow of Your Smile) 主题的主旋律谱的前半部分, 例9-22 是由塚山工归为电子管风琴改编的爵士化的波萨诺瓦 (bossa nova) 主题的前半部分。请分析后者的旋律爵士化手法。

例9-21

J. 曼德尔《含笑的情影》



(二) 和声变奏分析。

1. 例9-23是跟随在例9-22主题之后的第一变奏,这个变奏采用了和声变奏手法,请找出旋律中的向导音。

例9-23

Slow Bossa Nova

塚山工归改编《含笑的情影》

The musical score for 'Slow Bossa Nova' is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The melody is primarily in the treble clef. The chords and their positions are as follows:

- Staff 1: Chords Bm7 and E7. The melody includes a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and an eighth rest.
- Staff 2: Chords Am7 and D7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 3: Chords Dm7 and G7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 4: Chords CM7, bG7, and FM7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 5: Chords Bm7-5 and E7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 6: Chords Am7 and Am7/G. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 7: Chords #Fm7-5 and B7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).
- Staff 8: Chords Bm7 and E7. The melody includes a triplet of eighth notes (B3, C4, D4) and a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4).

2. 例9-24 是经典流行歌曲《勿耳语》(Whisper Not)主题的第一部分的主旋律谱, 例9-25 是日本作曲家松田昌用该主题所作的和声变奏之一。请找出旋律中的向导音。

例9-24

B. 戈尔德《勿耳语》

Chords: Cm7, Cm7/bB, Am7-5, D7, Gm7, Gm7/F, Em7-5, A7, Dm7, Em7-5, A7, Dm7, Em7, Fm7, G7, Em7-5, A7, Dm7, Em7, Fm7, bB7.

例9-25

松田昌改编《勿耳语》

Swing (♩ = 120)

Chords: Fm7, G7, Cm7, Am7-5, D7, Gm, Em7-5, A7, Dm, F7, E7, A7, Dm, Em7-5, Fm, G7, Cm, Am7-5, D7, Gm, Em7-5, A7, Dm, F7, E7, A7, Dm7, Em7, Fm7, bB7.

第十章 节奏组

节奏组指的是乐队里的节奏乐器或伴奏乐器，主要由钢琴、低音提琴（后来是电贝斯）、套鼓组成。根据需要也可以增加其他乐器，例如吉他、颤音琴、康加鼓和牛铃等。节奏组是爵士乐演奏的核心，大乐队就是以节奏组为基础再加上若干管乐器而构成。

一、钢琴的作用

在乐队中，钢琴兼有多种功能。首先，它是和声乐器。不要让钢琴在较低的音区弹奏和弦的根音，以免和低音提琴演奏的低音发生冲突。钢琴主要弹奏无根音的和弦，和弦的音区主要在 $e - e^2$ 之间。

在乐队中，钢琴也是独奏乐器。当需要钢琴演奏旋律或 solo 时，当然是用右手弹旋律，左手弹伴奏和弦。当其他乐器演奏旋律时，钢琴演奏者通常用双手演奏和弦。无论用双手或单手弹和弦，和弦的根音和五音均可以省略。和弦的三音和七音（向导图）不能省略，这两个音是决定和弦性质的关键音。在摇摆爵士乐中，钢琴无论是为其他乐器伴奏还是用左手为右手的旋律伴奏，很少会弹奏固定的节奏型。如果是拉丁爵士乐，钢琴的伴奏音型会相对固定一些。在演奏摇摆爵士乐时，钢琴从来不重复固定的伴奏音型，而是弹奏不规则的切分节奏。

1. 钢琴为其他乐器伴奏的声部构成

在乐队合奏中，钢琴一般用双手弹奏和弦来为其他乐器的独奏提供伴奏。马克·格里德利（Mark Gridley）在其著作《爵士乐的风格、历史及分析》（*Jazz Styles, History and Analysis*, 1999）中，提供一个由杰里·希尔（Jerry Sheer）设想的现代爵士乐十二小节布鲁斯伴奏音型的谱例。这个谱例能够给我们一些启发。从该谱例我们应该看到两点：一是钢琴的伴奏和弦中很少包含和弦根音（无根音和弦，温习本篇第八章的相关内容），无根

音和弦音被分配到两只手上, 右手的最高和弦音可以用八度重复; 二是钢琴伴奏的节奏高度切分化, 以不规则节奏为主。

例 10-1 杰里·希尔设想的十二小节 F 调布鲁斯伴奏音型

The musical score for Example 10-1 is a 12-measure F major blues accompaniment in 4/4 time, marked with a 'Swing' feel. The key signature has one flat (Bb). The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The chords and their approximate positions are: Measure 1: F7; Measure 2: Bb7; Measure 3: Cb7; Measure 4: F7(sus); Measure 5: Cm7; Measure 6: C7#9b9; Measure 7: Bb7; Measure 8: B°; Measure 9: F7(sus); Measure 10: D7; Measure 11: Db7; Measure 12: G#11, G13, C7#9b9, A7, D7#9, Gm13, C7#9b9. The right hand features various voicings, including some with octave doubling, and the left hand provides a steady bass line with some syncopation.

钢琴在提供伴奏时, 其声部构成 (voicing)、和弦续进及节奏变化方式有数不清的可能性。但是, 钢琴伴奏有一个总的原则: 通过和弦切分性的以及非音型化的进发, 来为独奏旋律提供补充。类似古典音乐中使用的音型化和弦节奏完全不能灵巧地美化独奏的旋律。

当代著名爵士乐演奏家、教育家和出版家杰米·埃伯索尔德 (Jamey Aebersold) 的爵士乐出版公司出版了一百多部爵士乐训练教程。《爵士钢琴声部构成》 (*Jazz Piano Voicings*) 是其中之一, 这是一本专门指导学习者练习钢琴伴奏音型的教材。例 10-2 引自这本教材。这个例子是丹·黑尔 (Dan Haerle) 根据爵士乐曲《似鸟一样》 (*Birdlike*) 的和弦序列而创编的伴奏音型。它显示了常见的钢琴伴奏音型和声部构成方式。这里引用了前

两段,各段均为十二小节,两段的和弦序列一样,但音型不同,它们说明了以同一和弦序列为基础的伴奏音型及声部构成的多样性。把例 10-2 和例 10-1 的声部构成做一对比,前者除了不像后者那样在右手使用八度重复音之外,其他方面的特征是一样的,亦即采用无根音和弦以及大量使用切分节奏。

例 10-2 丹·黑尔根据《似鸟一样》的和弦而创编的伴奏音型

1 $\text{♩} = 220$

F₇ bB_7 F₇ (C- A₇ F₇)

bB_7 bB_7 A- D₇ $\text{bA}-$ bD_7

G- C₇ F₇ G- C₇

2 F₇ bB_7 F₇ (C- A₇ F₇)

bB_7 bB_7 A- D₇ $\text{bA}-$ bD_7



2. 钢琴的左手为右手旋律伴奏时的声部构成

当钢琴演奏者弹奏旋律或即兴 solo 时，就面临了用左手为右手伴奏的情形。其实钢琴无论是为他人提供伴奏还是为右手提供伴奏，所要考虑的问题是相同的：弹哪些音（声部构成）及弹何种节奏（节奏型）。第八章专门论述过爵士钢琴的无根音和弦的声部构成规律，读者可以直接把它们应用到伴奏实践中即可，这里无须赘述。节奏方面可以前面两个例子为样板，应多使用切分节奏。

此外，笔者建议读者研究第九章给出的例 9-14 到例 9-18（乌野薰演奏的例子）。从这几个例子中我们可以发现，乌野薰的左手主要采用了无根音三声部和弦，偶尔也使用无根音四声部和弦。甚至有时左手只演奏一或两个向导音。左手的节奏很少强调小节第一拍，主要使用切分，和弦的时值长短不等，很少重复相同的音型。

二、低音提琴的作用

在乐队中，低音提琴（或电贝司）具有双重作用：一是担负和声序列的低音进行，指示出和弦的功能；二是以其特有的节奏型来勾勒出基本节拍运动。在摇摆爵士乐（swing）里，低音提琴主要演奏“漫步低音”（walking bass），其特点是四分音符延绵不断，偶尔插入摇摆八分音符。在波萨诺瓦爵士乐中，低音提琴主要演奏附点节奏型。低音提琴用拨弦奏法演奏各种音型，极少用弓子拉奏。

1. 漫步低音

漫步低音大体上可以分为两种类型：一种是分解和弦式；另一种是级进式。

分解和弦式漫步低音就是将和弦音分开奏出，演奏时主要选择根音、五音，其次是三音和七音。为了使每个和弦听起来功能明确，和弦的根音总是放在每小节的强拍上演奏，其他音放在强拍之后。见下例：

例 10-3



级进式漫步低音，顾名思义，由音符级进构成的低音进行。此类低音由和弦音及经过音混合构成，和弦的根音也是放在强拍上。见下例：

例 10-4



和弦式与级进式漫步低音也常混合使用，如下例所示：

例 10-5



为了突出根音，现代低音提琴演奏家常在下一根音之前的弱拍上使用较该根音低半音或高半音的“导音”。例 10-6a 是使用下导音的例子，例 10-6b 是使用上导音的例子。

例 10-6

a. 使用下导音



b. 使用上导音



当代爵士乐理论家和演奏家杰米·埃伯索尔德总结出四种漫步低音模式，他的模式对演奏者和编曲者都具有实践指导意义。下面以十二小节的 F 调布鲁斯的和声序列为例，用几个实例来说明埃伯索尔德提出的漫步低音模式。

例 10-7 带导音的分解和弦式漫步低音

A musical score for a bass line in 4/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff contains the first four measures, with chords F, $\flat B_7$, F7, and $\flat B_7$ indicated above the notes. The second staff contains the next four measures, with chords F7, D7, Gm7, and C7 indicated above the notes. The third staff contains the final four measures, with chords F7 and C7 indicated above the notes. The notes are written on a single staff in bass clef.

例 10-8 带导音的级进式漫步低音

例 10-9 半音级进式漫步低音

例 10-10 重复音式漫步低音

2. 波萨诺瓦的低音

波萨诺瓦的低音进行主要由根音与五音或三音交替构成，可以说是一种音型比较固定的“交替低音”（有关交替低音的内容，请温习中篇第八章的内容）进行。其基本音型为 $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$ ，在音型中可适当使用和弦外音。与漫步低音一样，根音总是放在强拍上，五音、三音或和弦外音放在弱拍上。例 10-11 的低音进行是美国著名低音提琴演奏家托德·库尔曼为《致谢里尔的波萨》（主题旋律见本篇绪论的例 4）所作。该例基本上概括了波萨诺瓦的常用低音音型和各种变化。

例 10-11

A段

B段

三、爵士鼓的作用

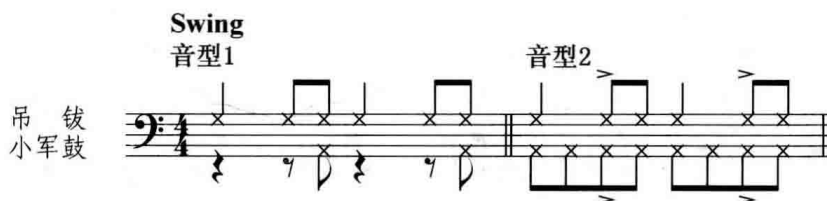
鼓手在乐队中是最辛苦的，因为他必须从头至尾不停地打出节奏。鼓是爵士乐节奏律动的灵魂，只有在鼓提供的基本节奏律动中，我们才能感受到爵士乐节奏的千变万化的美感和乐趣。

当代爵士乐从节奏方面划分，有两种最流行的风格：一种是摇摆爵士乐；另一种是拉丁爵士即波萨诺瓦。对于鼓手的演奏来说，每一种风格都具有基本节奏型和多种变体节奏型。因为鼓不是和声与旋律乐器，不属于本书论述的重点，故而这里只简单对这两种风格的基本节奏型做一简单介绍。

1. 摇摆节奏型

此类节奏有以下两种基本节奏型：

例 10-12



2. 波萨诺瓦节奏型

此类风格的基本节奏是以两小节或四小节为一单位，基本节奏如下所示：

例 10-13

音型1

制音高帽（或吊钹）
小军鼓击边

音型2

制音高帽（或吊钹）
小军鼓击边

附录1 上篇练习题部分答案

练习一

(一)

- | | | | | |
|---------|---------|---------|---------|---------|
| 1. 纯八度 | 2. 大三度 | 3. 大七度 | 4. 纯四度 | 5. 纯五度 |
| 6. 小六度 | 7. 小七度 | 8. 大二度 | 9. 大三度 | 10. 增四度 |
| 11. 大七度 | 12. 纯一度 | 13. 纯五度 | 14. 小六度 | 15. 纯四度 |
| 16. 大二度 | 17. 小三度 | 18. 小二度 | 19. 增一度 | 20. 增五度 |
| 21. 减四度 | 22. 大六度 | 23. 小三度 | 24. 小六度 | |

(二)

1. 大七度	2. 小二度	3. 纯八度	4. 大三度	5. 大二度	6. 纯四度
7. 大六度	8. 纯五度	9. 减三度	10. 增五度	11. 增四度	12. 纯八度
13. 小九度	14. 大十三度	15. 大九度	16. 减七度	17. 大三度	18. 纯十二度
19. 增九度	20. 小十三度	21. 增十一度	22. 增二度	23. 小三度	24. 增十二度

练习二

(一)

1. A/bE 2. $Ddim/bA$ 3. $E\sharp C$ 4. $C+/E$ 5. $\sharp E dim/B$

6. $A\sharp C$ 7. Bm 8. $A m/E$ 9. D^+ 10. $\sharp A$

(二)

1. G 2. $bB^+/\sharp F$ 3. C/E 4. G^+/B 5. A/E 6. F^+/A 7. $\sharp F dim/A$ 8. $B dim/F$
9. F/A 10. C 11. $\sharp G m/B$ 12. $C m/G$ 13. bA^+ 14. $D m/F$ 15. $G m$ 16. $E dim/G$

(四)

1. $G m7/bB$ 2. $D m7/A$ 3. $\sharp G dim7$ 4. $DM7/\sharp F$ 5. $G7$ 6. $\sharp C dim7/bB$ 7. $F7/bE$
8. $A m7$ 9. $FM7$ 10. $B m7-5$ 11. $F m7-5/bA$ 12. $F m7/C$ 13. $E7/\sharp G$ 14. $D m7-5/C$
15. $D7$ 16. $\sharp F m7/A$ 17. $bA m7/bE$ 18. $\sharp F dim7/bE$ 19. $bB m7/bD$ 20. $A7$
21. $G m7-5$ 22. $B dim7$ 23. $bDM7/C$ 24. $bEM7/bE$

练习三

(三)

1. $g:V_6$ 2. $b:III^+_4$ 3. $C:vi$ 4. $\sharp f:V$ 5. $G:ii_6$ 6. $F:I^4_4$

7. $bB:ii_6$ 8. $d:iv$ 9. $e:iv^4_4$ 10. $A:vii^\circ$ 11. $\sharp c:III^+_6$ 12. $f:vii^\circ_6$

13. $E:vi^4_4$ 14. $B:IV_6$ 15. $D:iii^4_4$ 16. $d:ii^\circ$ 17. $b:VI^4_4$ 18. $\sharp c:i$

(四)

1. F:ii7 2. E:IVM2 3. b:vii[°]7 4. f:V2 5. #f:ii[°]7 6. D:IM⁴₃

7. #F:iii⁶ 8. ^bA:vii⁷ 9. a:vii[°]2 10. G:V⁴₃ 11. A:vi7 12. b:III M7+

13. f:iM⁶ 14. ^bB:ii⁴₃ 15. ^be:ii[°]₅⁶ 16. ^bG:vi7 17. B:iii7 18. d:IIIM7+

练习五

1. Em Am Em E. 阿巴《野孩子》

Am Em G⁺ Em7 Edim Am Em

Am6 B7 Em

A. 多冈古艾兹《不忠实》

4.

Cm Gm $\sharp$ Fm Fm G7 Cm

C7 Fm7 Fm6 D7 G

练习六

(三)

1. Dm7 G13 C 2. Dm7 G11 C 3. Dm7 G9 C6

4. Em7 A9 D 5. Em7 A13 DM7 6. Em7 A11 DM7

7. Cm7 F9 $\flat$ B 8. Cm11 F7 $\flat$ BM7 9. Cm11 F11 $\flat$ BM7

(四)

1. $\sharp C m 7-5$ $\sharp F 7$ $B m 6$ 2. $\sharp C m 7-5$ $\sharp F 7$ $B m 6$ 3. $\sharp C m 7$ $\sharp F 7$ $B m 6$

4. $A m 7-5$ $D 7$ $G m 6$ 5. $A m 7$ $D 7$ $G m 6$ 6. $A m 7-5$ $D 7$ $G m 6$

练习七

(二)

铃木《东京雨夜》

$C m$ $G 7$ $C m$ $G 7$ $C m$

$F m$ $G 7$ $C m$

(三)

A. 阿尔圭罗《珀涅罗珀》

$G m$ $C m$ $F 7$ $\flat B$ $\flat E$

(五)

1. G. 罗兰《托卡塔》

Am Dm G7 C

F Bm^{b5}7 E7 Am

2. J. F. 瓦格纳《双鹰进行曲》

D7 G

D7 G

附录2 中篇练习题部分答案

练习一

(一)

1.

N. 罗塔《教父》

Am Dm Am

a小调: i iv i

Dm Dm6 Am E7 Am

i iv(6) i V7 i

3.

肯尼·吉《侧影》

G Am C/D

G大调: I ii V₁₁

G Am C/D

I ii V₁₁

G Am C/D

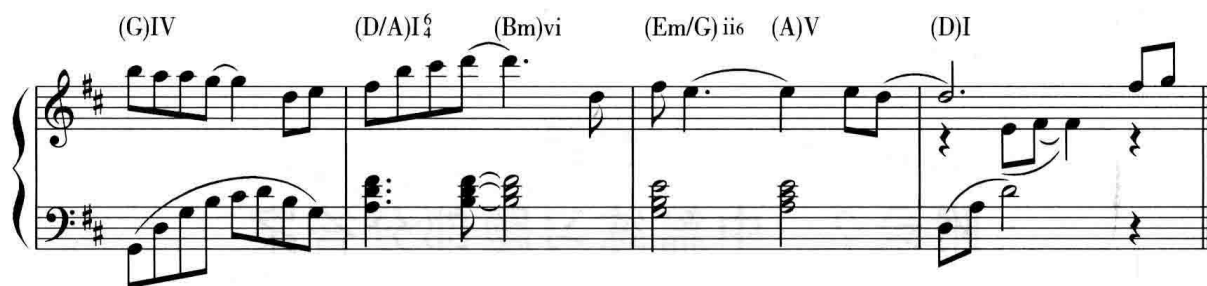
I ii

(二)

任达敏编曲《我悄悄蒙上你的眼睛》

(D)I (A)V (Bm)vi (#Fm)iii

mf



练习三

1. 《噢! 卡罗尔》

C | | Am | | Dm | | G7 | |
C | | Am | | Dm | G7 | C ||

2. 《黛安娜》

C | Am | Dm | G7 | C | Am | Dm | G7 |
C | Am | Dm | G7 | C | Am | Dm | G7 | C ||

3. 《雨中旋律》

C | F | C | G7 | C | F | C Dm G7 |
C | F | Em | Dm7 G7 | C | Am | Dm G7 | C ||

4. 《雪绒花》

G | D7 | G | C | G | Em7 | Am7 | D7 |
G | D7 | G | C | G | D7 | G | ||

5. 《灰色的阴影》

G GM7 | Em G | C | Am | D | Bm D7 | G | Em |
C | Am | D | Bm D7 ||

练习四

(一)

- 正格终止与补充变格终止: F Dm | Gm7 C7 | F $\flat$ Bm/F | F ||
变格终止与补充变格终止: F Dm | Gm7 C7 | $\flat$ B Gm7 | F ||

2. 正格终止与补充变格终止: $\mid \flat B \ Gm \mid Cm7 \ F7 \mid \flat B \ \flat Em6 \mid \flat B \parallel$

变格终止与补充变格终止: $\mid \flat B \ Cm7 \mid F \ F7 \mid \flat E \ \flat Em6 \mid \flat B \parallel$

(二)

1.

第一方案: 阻碍终止、正格终止和变格补充终止

第二方案: 阻碍终止、变格终止和变格补充终止

2.

第一方案: 阻碍终止、正格终止和变格补充终止

第二方案: 阻碍终止、变格终止和变格补充终止

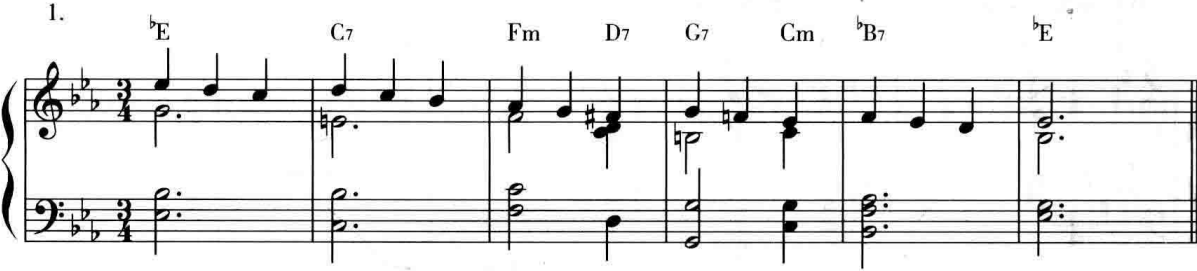
练习 五

(五)

1.

Chord progression for exercise 1:

$\text{E} \quad \text{C}_7 \quad \text{Fm} \quad \text{D}_7 \quad \text{G}_7 \quad \text{Cm} \quad \text{B}_7 \quad \text{E}$

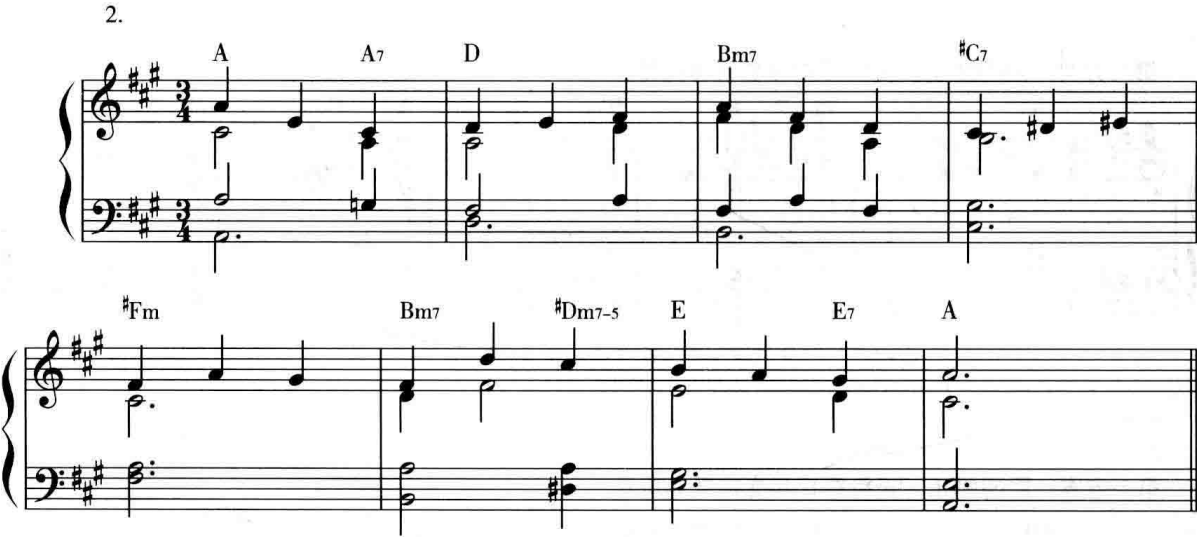


2.

Chord progression for exercise 2:

$\text{A} \quad \text{A}_7 \quad \text{D} \quad \text{Bm}_7 \quad \text{\#C}_7$

$\text{\#Fm} \quad \text{Bm}_7 \quad \text{\#Dm}_7-5 \quad \text{E} \quad \text{E}_7 \quad \text{A}$



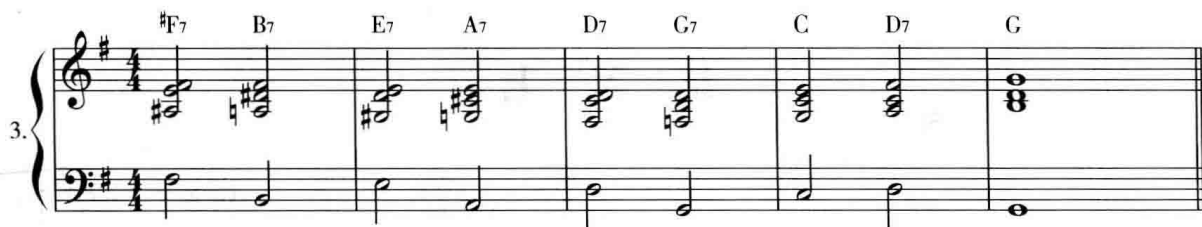
(六)

Chord progression for exercise 3:

$\text{C}_7 \quad \text{F}_7 \quad \text{B}_7 \quad \text{E}_7 \quad \text{A}_7 \quad \text{D} \quad \text{E}_7 \quad \text{A}$

$\text{\#C}_7 \quad \text{\#F}_7 \quad \text{B}_7 \quad \text{E}_7 \quad \text{A}_7 \quad \text{D} \quad \text{A}_7 \quad \text{D}$





(七)

1.

G | ($\sharp Fm7-5$ B7 | Em) Am | D7 | ($Bm7-5$ E7 | Am7) | ($\sharp Cm7-5$ $\sharp F7$ | Bm) | D7 | (G7 | C) (E7 | Am7) D7 | G ||

2.

| | Em7 A7 | D | ($\sharp Cm7-5$ $\sharp F7$ | Bm) | ($\sharp Fm7-5$ | B7 Em) | ($\sharp Gm7-5$ | $\sharp C7$ $\sharp Fm$) | ($\sharp F7$ Bm) | Em7 A7 | Bm | Em7 A7 | D |

练习六

(二)

1. 《夏日的绿叶》

Em | B7 | Em | (D7) | (G) | Am | ($\sharp F7$) | (B7) | (E7) | (Am) | (D7) | (G) | Em | Am6 | Em B7 | Em ||

2. 《雨滴不断落在我头上》

F | FM7 | (F7) | ($\flat B$) | Am D7 | Am7 (D7) | (Gm7) | Gm7 | C7sus4 C7 | F ||

(四)

1. 《沙巴女王》

Am | Dm7 | G7 | C | F | Bm7-5 | Esus | E7 ||

2. 《誓言》

Bm | | Em7 | | A7 | | DM7 | GM7 | $\sharp C7\flat 9$ | $\sharp F7$ | Bm ||

40

练习七

G. 佐卡《心无所悟》

1.

Chord symbols: G, Bm, Em7, A7, D7, G, Bm. Roman numerals: G, iii, vi7, II7(V7/V) V7, iii.

H. 柯廷《燧石》

2.

Chord symbols: FM7, Gm7, Am7, bBM7. Roman numerals: I, ii7, iii7, IVM7.

3. 《苦乐桑巴》

Em - D - C - B = e 小调: i - VII - VI - V

4. 《骑士乐》

D - $\sharp$ Fm - G - A7 = D 大调: I - iii - IV - V7

5. 《信者即灵》

F - Gm - Am - $\flat$ B = F 大调: I - ii - iii - IV

7. 《退潮》

CM7 - Am7 - Dm7 - G7 = C 大调: I - vi - ii - V

8. 《约翰尼天使》

F - Dm - Gm7 - C7 = F 大调: I - vi - ii - V

9. 《未曾说爱我》

Fm - $\flat$ Bm - $\flat$ E7 - $\flat$ A - $\flat$ D - $\flat$ Bm6 - C7 = f 小调: i - iv - VII7 - III - VI - ii $\sharp$ 5 - V7

练习八

(一)

1. 《温柔的爱》(第9-11小节)

G B7/ $\sharp$ F | E7 G7/D | C Cm |

2. 《邮递员》

| C | G/B | F/A | C/G | FM7 G7 | C | Am7 D7 | Gsus4 G |
| C | G/B | C7/ $\flat$ B | F/A | C | | Gsus4 | G7 | $\flat$ A ||

3. 《纸月亮》

G6 $\sharp$ Gdim7 | Am7 D7 | Am7 D7 | G |
| G G7/B | C6 A7/ $\sharp$ C | D7 | G ||

4. 《一个锡兵》

F C/E | Dm Dm7/C | $\flat$ B F | Gm7 Gm7/C | F C/E |
| Dm Dm7/C | $\flat$ B F | Gm7 Gm7/C | F ||

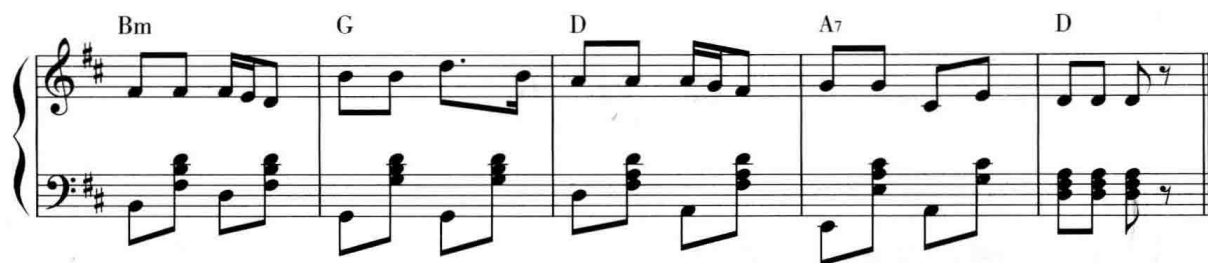
6. 《某一天》

D D/ $\sharp$ C | G/B $\sharp$ Fm/A | G G6 D/ $\sharp$ F | Em7 A7sus4 A7 |
| Em7 A/ $\sharp$ C | Bm $\sharp$ Fm/A | G D/ $\sharp$ F | D/A A7sus4 A7 ||

(二)

2. 《美国巡警》

musical score for piano accompaniment of "American Patrol". The score is in 2/4 time and D major. It consists of two systems of music. The first system has six measures, with chords A7, D, and A7 indicated above the staff. The second system has six measures, with chords D, G, D, and F#7 indicated above the staff. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The word "staccato" is written above the fourth measure of the first system.



3. 《多瑙河之波》

Chords: G7, C, E7, Am, Dm6, E7, Am

练 习 九

1. 《再见宝贝》

a 小调, 直接转调→E 大调, 直接转调→G 大调

7 小节 || 8 小节 || 8 小节 ||

2. 《烟雾迷住你的眼》

$\flat$ E 大调, 直接转调→B 大调, 共同和弦 ($\flat$ Am7) 转调→ $\flat$ E 大调

8 小节 || 6 小节 || 5 小节 ||

3. 《卡里奥克舞曲》

c 小调, 调式交替 (辟卡迪大 C 三和弦) → C 大调

9 小节

|| 16 小节 ||

4. 《你知道你要去何方?》

C 大调, 共同和弦 (Dm6/F) 转调 → A 大调, 共同和弦 (Bm6/D) 转调 → $\flat$ G 大调

4 小节

|| 4 小节

|| 5 小节 ||

5. 《哪里是我们的归属》

D D/F# G Bm Em D/F# G/A A

D大调: I I₆ IV vi ii I₆ V₁₁ V

F C/E $\flat$ E $\flat$ B/D $\flat$ D $\flat$ A/C $\flat$ B Fm7/ $\flat$ B

F大调: I V₆ I V₆ $\flat$ D大调: I V₆ $\flat$ E大调: IV₆ V V₁₁

$\flat$ E $\flat$ E/G $\flat$ A Cm Fm $\flat$ E/G $\flat$ D $\flat$ A $\flat$ B

6. 《来作客吧》

G 大调, 属准备和弦组 ($\flat$ E7 - $\flat$ D/F - $\flat$ E/G) → $\flat$ A 大调

13 小节

|| 7 小节 ||

练 习 十

1. 《阳光》

四句乐段: $\overbrace{a \ a' \ b \ c}^A$

4 4 4 4

2. 《做我情人吧!》

无再现二部曲式: $\overbrace{a \ a \ b \ c}^A$ $\overbrace{d \ d'}^B$

4 4 4 5 4 3

3. 《杰儿梭米那》

再现二部曲式: $\begin{array}{cc} \text{A} & \text{B} \\ \text{a} & \text{a}^1 & \text{b} & \text{a}^2 \\ 8 & 8 & 8 & 8 \end{array}$

4. 《深蓝》

再现三部曲式: $\begin{array}{ccccccc} \text{A} & \text{间奏} & \text{B} & \text{A} & \text{尾声} \\ \text{a} & \text{b} & \text{c} & \text{c}^1 & \text{a} & \text{b} & \\ 4 & 4 & 1 & 4 & 4 & 4 & 4+4 \end{array}$

6. 《巡官的女人》

无再现二部曲式: $\begin{array}{cccccc} \text{A复乐段} & \text{B复乐段} \\ \text{a} & \text{b} & \text{a} & \text{b}^1 \text{开放} & \text{c} & \text{d} & \text{c} & \text{e} \\ 4 & 4 & 4 & 4 \text{终止} & 4 & 4 & 4 & 4 \end{array}$

练习十一

(一)

任达敏《热情》

Chords: C, Am, Dm7, G, C, Am, Dm7, G, C, G, Dm, Am, Dm, D7, G7, C, E7, Am, Dm6, Am, F7, E, Am, Dm, Am, Dm, D7, G.

Endings: Fine, D.C.

(二)

1.

P. 伊格莱西亚斯《有了爱》

Exercise 1 is a musical score in 3/2 time, key of D minor. It consists of four staves of music. The first staff has a Dm chord above the first measure and an A7 chord above the second measure. The second staff has Dm, A7, and Dm chords. The third staff has Dm, A7, and Dm chords. The fourth staff has Dm, A7, and Dm chords. The melody is written in a single voice line, featuring eighth and quarter notes with rests.

2.

I. 菲尔兹《迈阿密海滩伦巴》

Exercise 2 is a musical score in 2/2 time, key of G minor. It consists of four staves of music. The first staff has Gm and D7 chords. The second staff has Gm and D7 chords. The third staff has F7, bB6, F7, F+, and bB6 chords. The fourth staff has D7, Gm, bE7, and D7 chords. The melody is written in a single voice line, featuring eighth and quarter notes with rests. The piece ends with a double bar line and the word "Fine".

(三)

B. 佩珀《拜雅肯迪尔斯》

Exercise 3 is a musical score in 3/4 time, key of C major. It consists of two staves of music. The first staff has C and G7 chords. The second staff has Dm7, G7, C, and F chords. The melody is written in a single voice line, featuring eighth and quarter notes with rests.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a C major chord and ends with a double bar line and the word "Fine". The second staff begins with a G minor chord. The third staff begins with a C7 chord. The fourth staff begins with an A minor chord and ends with a double bar line and the word "D.C.". The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. Chord changes are indicated by letters above the staff: C, G, Dm7, G7, C, Gm, C7, F, Gm, C7, F, Am, D7, G, Am, D7, G7, Dm, G7.

附录3 下篇练习题部分答案

练习一

(一)

1. $C_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 2. $F_7^{\sharp 9}$ 3. Bm_7 4. $Bdim_7^9$ 5. $E_7^{\sharp 9}$ 6. $\flat EM_7^9$ 7. Fm_7^9-5 8. $\sharp C_7^{9(13)}$
 9. $D_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 10. $A_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 11. $\flat BM_7^9$ 12. $\flat A_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 13. $\flat D_6^9$ 14. Dm_7^9 15. $\sharp Fm_7^9$

(二)

1. $\sharp Cm_7-5$ 2. $\flat A_7^{9(13)}$ 3. Bm_7^9 4. Bm_7^9 5. $\sharp F_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 6. $A_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 7. Bm_7^9-5 8. $E_7^{\sharp 9}$
 9. $\flat DM_7^9$ 10. D_6^9 11. $\sharp Am_7^9$ 12. $\flat B_7^{\flat 9(\flat 13)}$ 13. $D_7^{\sharp 9}$ 14. $\sharp Gm_7^9-5$ 15. $G_7^{\flat 9(\flat 13)}$

(三)

1. 《我心中的佐治亚》

F_7 $\flat B_7$ | F_7 $\flat B_7$ | G_7 | Gm_7/C C_7 || F | A_7 |
Dm F_7/C	Bm_7-5 $\flat Bm_6$	Am_7 D_7	Gm_7 C_7	$\flat E_7$ D_7	G_7 C_7
F	A_7	Dm F_7/C	Bm_7-5 $\flat Bm_6$	Am_7 D_7	Gm_7 C_7
F_6 $\flat E_7$	F_6 A_7				

2. 《莫低语》

Cm $Cm_7/\flat B$ | Am_7-5 D_7 | Gm Gm_7/F | Em_7-5 A_7 | Dm F_7 | E_7 A_7 |
 | Dm Em_7-5 | Fm G_7 | Cm $Cm_7/\flat B$ | Am_7-5 D_7 | Gm_7 Gm_7/F | Em_7-5 A_7 |
 | Dm F_7 | E_7 A_7 | Dm_7 Em_7 | Fm_7 $\flat B_7$ | Am_7-5 | D_7 | Gm ||

练习二

(一)

1. 《宝贝回家》

Chords for the first system: Gm, GmM7, Gm7, Gm6, Cm7, Cm7/ $\flat$ B, Am7, D7.

Chords for the second system: Gm, GmM7, Gm7, Gm6, F7, $\flat$ B7.

(二)

1.

C C7 | F6 G13 | C6 F | C6 ||
(Fm6) ($\flat$ B)

2.

Dm7 | G13 | C | F G13 | C F | C ||
(Fm) ($\flat$ A7)

(三)

1.

(1) Am7 D7 | Gm7 | C7 | F $\sharp$ 6 ||
($\flat$ A $\sharp$ 7($\sharp$ 11)) ($\flat$ G $\sharp$ 7)

(2) Gm7 | C7 | Fm7 | $\flat$ B7 | $\flat$ E $\flat$ Am | $\flat$ E ||
[$\flat$ G7($\flat$ 9($\flat$ 13))] [E $\sharp$ 7($\flat$ 13)]

2. (1)

2. (1)

Chords: C, G7, C, Fm6, G7, Am, Gm6, A, D7, G7, C6.

Fingerings: 13, $\flat 13$, 5, $\flat 13$.

(2)

(2) **Andante**

Chords: C7, F, D7, Gm, C7, F, Gm7, C7, F6.

Fingerings: 8, 7, $\flat 7$, 6, 10, $\sharp 9$, 9, $\flat 9$.

3.

| D7 | G7 | C6 | Fm7 | E7 | A7 | D13 | G6 |
 (Am7 D7) (Dm7 G7) (Bm7 E7) (Em7 A7)

练习三

1. 《我只有爱》

Chords for Exercise 1:

- Measure 1: G
- Measure 2: G/B
- Measure 3: $\flat Bdim7$
- Measure 4: $A7$
- Measure 5: $D7$
- Measure 6: G
- Measure 7: G
- Measure 8: $E7$
- Measure 9: $A7$
- Measure 10: $D7$
- Measure 11: $G7$
- Measure 12: $G7$
- Measure 13: $CM7$
- Measure 14: $C7$
- Measure 15: $B7$
- Measure 16: $\flat B7$
- Measure 17: $A7$
- Measure 18: $D7$
- Measure 19: $D7$

2. 《装饰练习一》

Chords for Exercise 2:

- Measure 1: $CM7$
- Measure 2: $Dm7$
- Measure 3: $Em7$
- Measure 4: $Dm7$
- Measure 5: $G7$
- Measure 6: $CM7$
- Measure 7: $Dm7$
- Measure 8: $Em7$
- Measure 9: $Dm7$
- Measure 10: $G7$
- Measure 11: $Dm7$
- Measure 12: $G7$
- Measure 13: $C6$

练习四

1. 《强颜欢笑》

[Gm7 C7/Fm7 $\flat$ B9] [Fm7 $\flat$ B9/ $\flat$ Bm7 $\flat$ E7]

模进模式2

模进模式1

[D7 G7 C7 F7 $\flat$ B7]

连续属七和弦进行

2. 《祝福》

[$\sharp$ Fm7-5 B7-9/Bm7-5 E7-5/Em7-5 A7/Am7 D7]

模进模式1

3. 《布鲁塞提》

[$\sharp$ Fm7-5 B7-9/Em7 A7-9/Dm7 G7]

模进模式2

[Cm7 F9 $\flat$ BM7/ $\flat$ Bm7 $\flat$ E9 $\flat$ AM7]

模进模式8

4. 《知更鸟巢》

[E7 A7 D7 G7-9]

连续属七和弦进行

5. 《你就是一切》

[Fm7 $\flat$ Bm7 $\flat$ E7 $\flat$ AM7 $\flat$ DM7 G7 CM7]

f小调: i iv VII III VI II V

变体下五度模式4 (最后两个和弦性质有变化)

[Fm7 $\flat$ B7 $\flat$ EM7 $\flat$ AM7 Am7-5 D $\flat$ $\frac{9}{7}$ GM7]

$\flat$ E大调: ii V I / G大调: ii V I

离调的五度进行

[Am7 D7 GM7 CM7 $\sharp$ Fm7-5 B7 EM7]

e小调: iv VII III VI II V I

变体下五度模式4 (最后一个和弦性质有变化)

[Fm7 $\flat$ Bm7 $\flat$ E7 $\flat$ AM7 $\flat$ DM7]

$\flat$ A大调: Vi ii V7 I IV

下五度模式2 (有扩展)

练习五

(四)

1. 《谢丽尔》

Fast
N.C.

C₇ C米克索里底亚 G₇洛克里亚^{#2}

C₇ C米克索里底亚 F₇ C₇ C米克索里底亚

E洛克里亚 A米克索里底亚 D_{m7} D多利亚 G₇ C₇ D_{m7} G₇

2. 《呜呜呜布基舞曲》

Medium Boogie

F₇ F米克索里底亚

B₇ B^b米克索里底亚

F₇ F米克索里底亚 C₇ C米克索里底亚

F₇ F₇ B₇^b B₇^b F₇ F₇ B₇^b B₇^b



3. 《四兄弟》

Up Tempo $\flat$ B米克索里底亚 $\flat$ B自然小音阶 $\sharp$ E和声小调第三调式 $\flat$ A大音阶 F米克索里底亚

$\flat$ B自然小音阶 $\flat$ Bm7 Cm7 F7 I. $\flat$ Bm7 $\flat$ E7 $\flat$ A $\flat$ Bm7 $\flat$ E7

II. $\flat$ Bm7 $\sharp$ E7 $\flat$ A $\sharp$ C自然小音阶 $\sharp$ F米克索里底亚 $\sharp$ F7 B大音阶 $\flat$ Bm7

E多利里亚 A米克索里底亚 D大音阶 D多利里亚 G米克索里底亚 A和声小调第5调式

Em7 A7 DM7 Dm7 G7 C A7

Dm7 G7 Cm7 F7 $\flat$ Bm7 $\sharp$ E7 $\flat$ A D.S.

练习六

(一)

1. 《带我飞向月亮》

根据原作和声标记而作的配置：

The musical score is written for piano in 4/4 time, key of B-flat major. It consists of four systems of two staves each (treble and bass). The chord symbols are as follows:

- System 1: Cm7, Fm7, $\flat B7$, $\flat E M7$, $\flat E7$
- System 2: $\flat A$, Dm7-5, $G7^{\flat 9}$, Cm7, C7
- System 3: Fm7, $\flat B9sus$, $\flat E$
- System 4: Fm7, $\flat B9sus$, $\flat B7$, $\flat E sus$, $\flat E$, Dm7, G7

根据弗兰克·曼图斯的和声标记而作的配置：

(二)

1. 《早秋》

每小节使用一个和弦的方案（该题的和弦标记为原作提供）：



每小节至少使用两个和弦的方案 (该题为笔者的和声方案, 大量采用了 $\text{II} - \text{V}$ 、 $\text{V}_7 - \text{I}$ 或 $\text{ts V}_7 - \text{I}$ 的进行):

2. 《掀起你的盖头来》

每小节使用一个和弦的方案:

Two staves of musical notation in E major, 2/4 time. The first staff shows a sequence of chords: E, C7^{b13}, B7^{b13}, E, and F[#]7^{b9}. The second staff shows: E, C7^{b13}, B7^{b13}, and E6. Both staves feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

每小节至少使用两个和弦的方案：

Three staves of musical notation in E major, 2/4 time, each containing four measures. Each measure contains two chords. The first staff shows: E6, $\sharp$ Cm7, A6, B7^{b13}, E6, AM7, B7, E6. The second staff shows: A6, B7^{b13}, E, C7, B7, F[#]7^{b9}, E6, $\flat$ B7^{b9}. The third staff shows: A6, B7^{b13}, E, C7, B7, F[#]7^{b9}, B7^{b13}, E6. Each staff has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

练习八

(一)

1.

Dm7 G7 CM7 Cm7 F7 $\flat$ Bm7 $\flat$ Bm7 $\flat$ E7 $\flat$ Am7

$\flat$ Am7 $\flat$ D7 $\flat$ CM7 $\sharp$ Fm7 B7 EM7 Em7 A7 DM7

2.

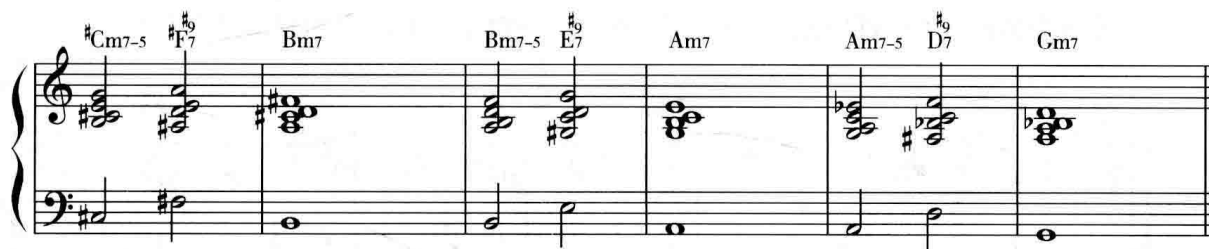
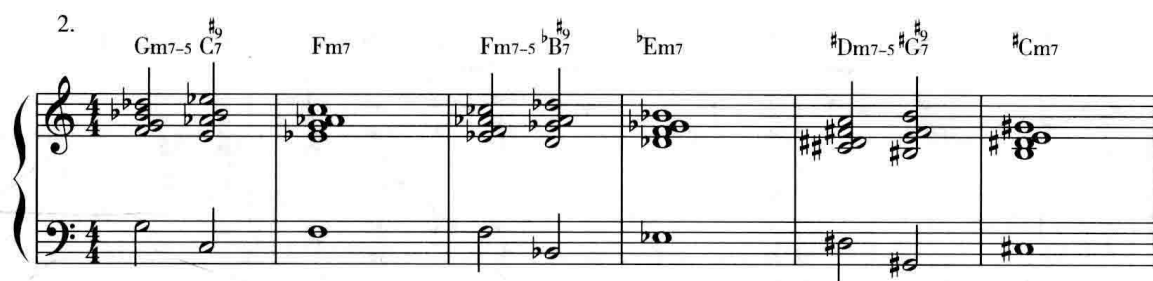
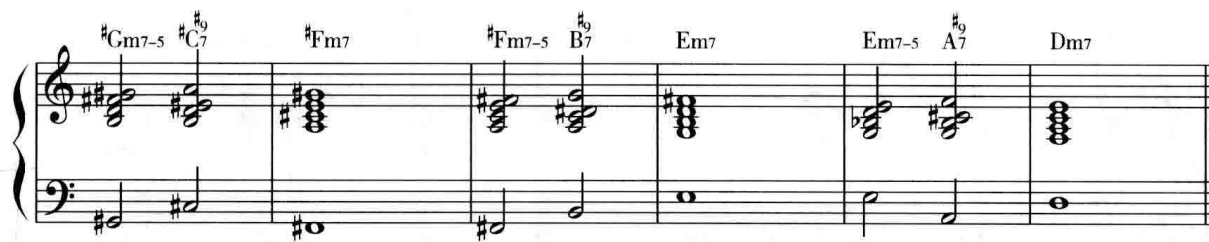
Gm7 C7 FM7 Fm7 $\flat$ B7 $\flat$ EM7 $\flat$ Em7 $\flat$ A7 $\flat$ DM7

$\sharp$ Cm7 $\sharp$ F7 BM7 Bm7 E7 AM7 Am7 D7 CM7

(二)

1.

Dm7-5 $\sharp$ G7 Cm7 Cm7-5 $\sharp$ F7 $\flat$ Bm7 $\flat$ Bm7-5 $\sharp$ E7 $\flat$ Am7



(三)

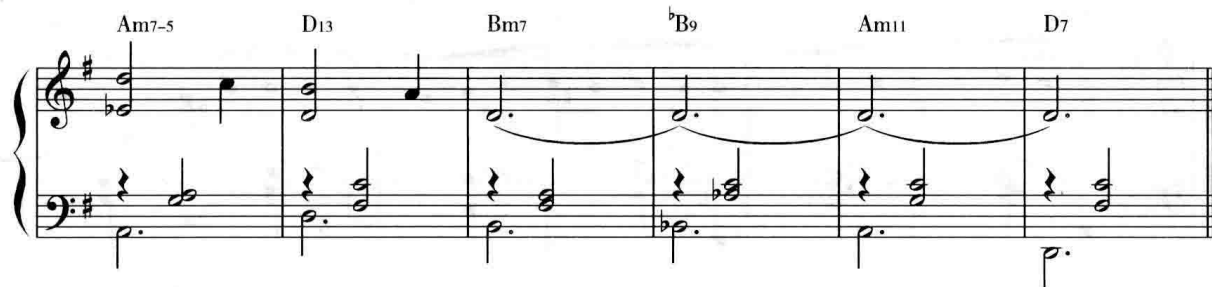
1. 《或雨或晴》



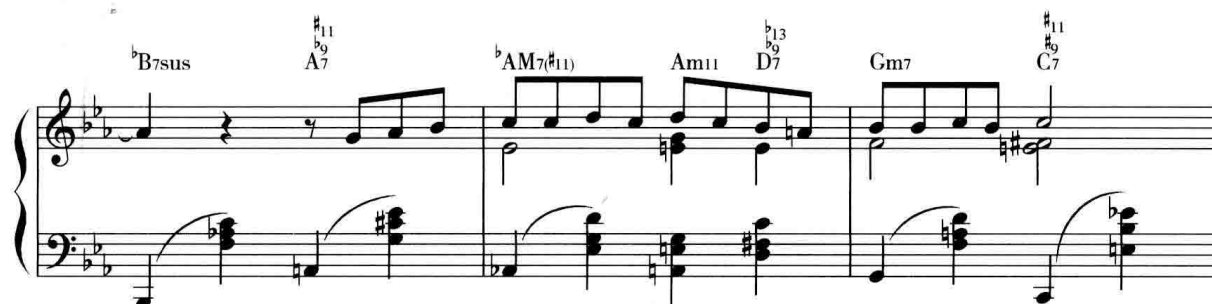
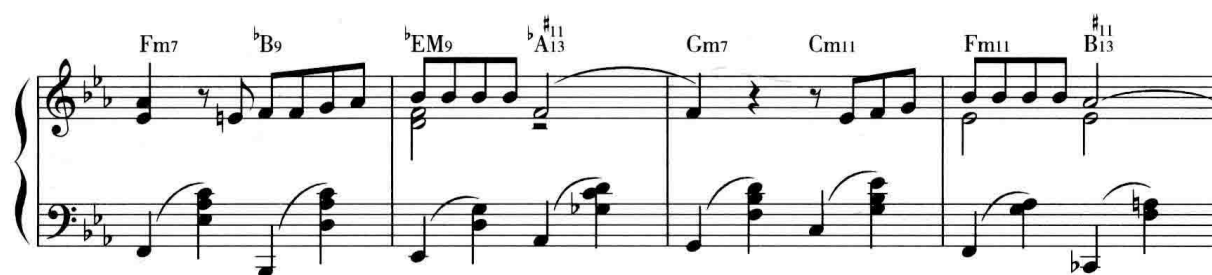
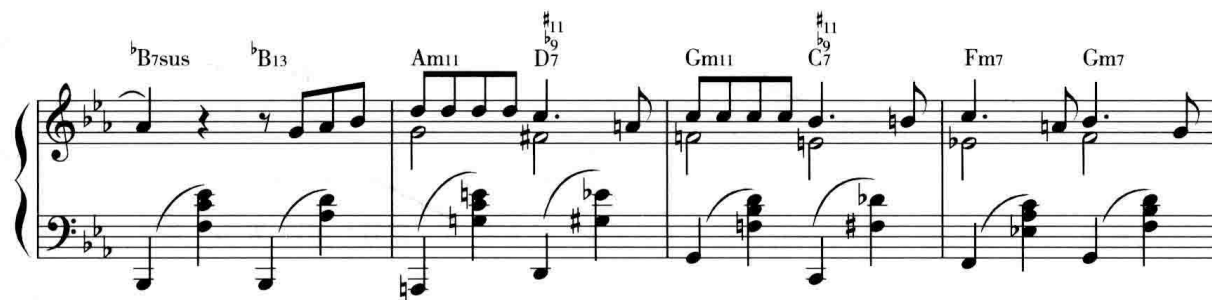
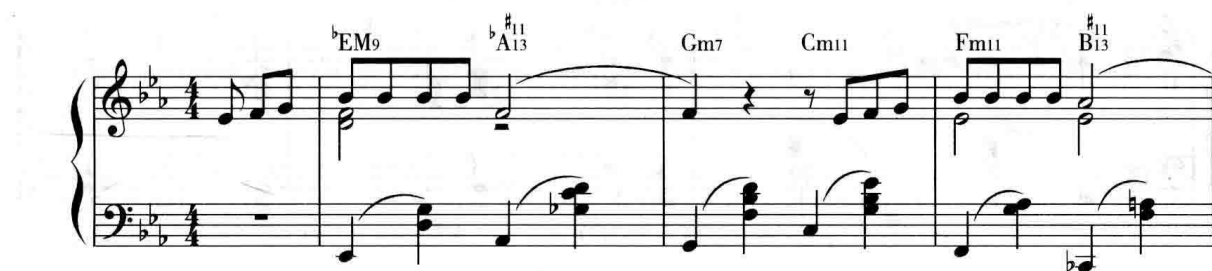
Two staves of musical notation. The first staff contains measures 1-4 with chords: $Bbm7$, $C+7$, $Fm7$, $B9^{\sharp 11}$, $Bbm7$, A^b13 , $Gm7-5$, and $C13$. The second staff contains measures 5-8 with chords: $Bm7-5$, E^b7 , $Am7-5$, $D9$, $Am7-5 D+7$, $Am7$, $D+7$, $G13$, $G+7$, $C7$, and E^b7 .

2. 《布鲁塞特》(这首乐曲的旋律音区较低,因而左手的伴奏和弦被适当简化)

Three staves of musical notation. The first staff contains measures 1-6 with chords: G , $Fm7-5$, B^b7 , $Em7$, and A^b7 . The second staff contains measures 7-12 with chords: $Dm7$, G^b7 , $CM7$, $Cm7$, and $F13$. The third staff contains measures 13-18 with chords: $Bbm7$, $Bbm7$, E^b13 , and A^bm7 .



3. 《我已经习惯了看到她》



The musical score is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 10. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is written in the bass clef. Chord symbols are placed above the melody line for each measure.

System 1 (Measures 1-6):

- Measure 1: Fm7
- Measure 2: $\flat$ B7
- Measure 3: $\flat$ D13($\sharp$ 11)
- Measure 4: C+7
- Measure 5: Am7-5
- Measure 6: $\flat$ Am7

System 2 (Measures 7-10):

- Measure 7: Gm7
- Measure 8: $\sharp$ 11 C7 $\flat$ 9
- Measure 9: F9sus F9
- Measure 10: $\flat$ B9sus

The final measure (10) ends with a double bar line and a repeat sign. The key signature remains B-flat major throughout.

参 考 书 目

Jazz Piano—History and Development, by Billy Taylor, Wm. C. Brown Company Publishers, 1982.

The Jazz Piano Book, by Mark Levine, Sher Music Co., 1989.

Jazz Arranging and Performance Practice, by Paul E. Rinzler, The Scarecrow Press, Inc., 1999.

Jazz Theory Resources, volume one & two, by Bert Ligon, Hal Leonard Corporation, 2001.

Comprehensive Technique for Jazz Musicians, by Bert Ligon, Hal Leonard Corporation, 2001.

Jazz Composition—Theory and Practice, by Ted Pease, Berklee Press, 2003.

Solo Jazz Piano—The Linear Approach, by Neil Olmstead, Berklee Press, 2003.

〔苏〕伊·杜波夫斯基、斯·叶甫谢耶夫、伊·斯波索宾及符·索科洛夫著《和声学教程》（增订重译版，上、下册），陈敏译，刘学严校，人民音乐出版社2008年版。

任达敏编著《基本乐理》，人民音乐出版社、上海音乐出版社2006年版。

〔英〕巴里·克恩费尔德编《新格罗夫爵士乐词典》，任达敏译，花城出版社2009年版。

〔美〕保罗·O.W.坦纳、戴维·W.梅吉尔、莫里斯·杰罗著《爵士乐》，任达敏、梁方敏译，人民音乐出版社2010年版。

〔美〕托马斯·克里斯坦森主编《剑桥西方音乐理论发展史》，任达敏译，上海音乐出版社2011年版。

〔美〕尼尔·奥姆斯特德著《爵士钢琴独奏教程》，任达敏译，人民音乐出版社2014年版。

作者简介

任达敏，星海音乐学院作曲教授，音乐研究所所长。中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、武汉音乐学院客座教授，天津音乐学院荣誉教授。到目前为止，已出版专著三部、译著七部和曲集四部。此外，还发表论文多篇。

主要的音乐创作包括：曲集《民歌主题钢琴曲 18 首》（人民音乐出版社 2000 年版）、《山歌——为小提琴和钢琴而作》（2004 年韩国首演）、《八重奏·幻想曲》（2008 年韩国委约并首演）、《南粤随想曲——为大提琴和钢琴而作》（2013 年“爱丽丝与爱伦诺·勋菲尔德国际弦乐比赛”委约作品并获得“杰出作品奖”）。主要的理论著作包括：专著《流行音乐与爵士乐和声学》（人民音乐出版社 1997 年第 1 版），编著《基本乐理》（人民音乐出版社 2006 年版），译著《简明十二音作曲法》（人民音乐出版社 1999 年版）、《剑桥音乐丛书：铜管乐器》（人民音乐出版社 2007 年版）、《新格罗夫爵士乐词典》（花城出版社 2009 年版）、《剑桥西方音乐理论发展史》（上海音乐出版社 2011 年版；该书获得“第九届中国音乐金钟奖理论评论奖比赛”优秀奖）等。

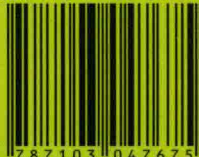
内容提要

《流行音乐与爵士乐和声学》（第 2 版）全面介绍流行音乐与爵士乐的和声理论及实践应用方法。本书吸收当代美国爵士乐研究的最新成果，并包含了著者多年研习流行音乐与爵士乐和声的大量心得，材料和观点都较为新颖，可作为广大音乐学习者、音乐工作者的学习和参考用书。

全书内容分为上、中、下三篇，难度上由浅入深、循序渐进，具有很强的系统性，而且注重实用、重点突出、谱例丰富、讲解简明。此外，本书在键盘和声应用方面提出了独到的理论观点并提供了富有逻辑的编配方法，读者很容易学以致用。书中每章之后设有专门的练习题，书末附部分练习题答案。

定价：76.00 元

ISBN 978-7-103-04767-5



9 787103 047675 >

责任编辑：邹 璐
封面设计：王 华